tzvetan todorov

Naşterea semioticii occidentale • Splendoarea şi mizeria retoricii • Sfîrşitul retoricii • Nenorocirile imitaţiei • Imitaţie şi motivaţie • Criza romantică • Limbajul şi dublurile sale • Retorica lui Freud • Simbolica la Saussure • Poetica lui Jakobson

teorii ale simbolului

editura univers

Scanned with OKEN Scanner

(c) *Théories du symbole*
Editions du Seuil, 1977

Toate drepturile asupra acestei versiuni
sînt rezervate Editurii UNIVERS

Scanned with OKEN Scanner

TEORII ALE SIMBOLULUI

TZVETAN TODOROV

Traducere: MIHAI MURGU
Prefață: MARIA CARPOV

București, 1983
Editura UNIVERS

Scanned with OKEN Scanner

MANIFESTAREA SIMBOLICĂ DIN PERSPECTIVĂ CARTEZIANĂ

1. Studiile[1] adunate de Tzvetan Todorov în acest volum își propun să înfățișeze și să circumscrie faptele „simbolice", simbolicul fiind un fenomen de evocare ce „se grefează pe semnificația directă"[2], deosebit de abundent în unele utilizări ale limbajului, în cea poetică, de pildă. Conceput astfel, simbolicul implică, în mod evident, un grad de motivare: *funcționarea simbolică* este raportată la *funcționarea semnificativă*, evocarea desemnează o relație necesară, în aceeași măsură definitorie și pentru simbol și pentru semn. Însă, în cele două cazuri, necesitatea cunoaște forme deosebite: în *simbol* ea este compatibilitate logică, ontologică, în *semn*, respectarea convenției care asociază un anumit suport substanțial (semnificantul) cu o anumită imagine conceptuală (semnificatul). Necesitatea, ca factor comun, face cvasiimposibilă distincția — fie și numai operațională — între semn și simbol[3], imposibilitate acuzată de manifestarea lingvistică reală, cînd cei doi termeni se află în relație de implicare reciprocă. Această implicare înseamnă, în mare măsură, convertibilitate — tot reciprocă —, precaritatea statutului celor doi termeni, reducerea gradului de motivare — și creșterea opacității — putînd transforma un simbol în semn, după cum semnul, printr-o mișcare în sens invers, poate deveni simbol.

---

[1] Ar trebui poate început prin a sublinia oportunitatea lucrărilor de felul acesteia, oportunitate ce poate fi dedusă din însuși modul în care a evoluat cercetarea poetică. Această evoluție este determinată, în general, de extinderea cîmpului de investigare (literatura nu mai este unicul obiect al poeticii), de reexaminarea aparatului conceptual impusă de insuficiența modelului lingvistic, precum și de reevaluarea obiectului și a modelului prin optica filosofiei semnului, indispensabilă ca bază teoretică: prin urmare, orice aplicare particulară trebuie să valorifice semiologia generală. *Théories du symbole* se sprijină pe toate aceste axe, cu deosebire pe ultima.

[2] *Théories du symbole*, Paris, Seuil, 1977, p. 9.

[3] Semnul și simbolul sînt „două mari forme de evocare a sensului" (*Id.*, p. 261).

Scanned with OKEN Scanner

Fără să impună o definiție a simbolului mai curînd decît o alta, Todorov propune mai multe teorii, dintr-un spațiu geografic și după o schemă istorică ce nu sînt, desigur, nici complete nici ireproșabile, dar care pot oferi elemente pentru o definiție. Aceste teorii pun în lumină „unitatea unei problematici“ [4]: aceea a unei relații cu trei termeni, suportul material-gîndirea (starea sufletească) — lucrul evocat. Motivat/nemotivat, direct/indirect, mediat/imediat sînt atributele frecvente ale acestei relații de desemnare care poate, așadar, să fie proprie/improprie, transpusă, deplasată, transparentă, clară sau opacă, obscură. La nivelul fenomenalizării verbale opoziția se constituie între *a spune (deschis)* și *a lăsa să se înțeleagă*. Așa iau naștere cele două moduri de receptare: înțelegerea *(logos)* și interpretarea *(mythos)*, sau, ca să ne întoarcem la subiect, limbajul nesimbolic și limbajul simbolic. Simbolicul se articulează însă, invariabil, pe semn, el este *o sarcină semantică suplimentară*, un exces de semnificat sau, dacă vrem, *o economisire a semnificantului*. Această formulă redusă este una din modalitățile cele mai curente de desemnare a simbolului [5]. Pentru a înțelege diferența — ce instaurează manifestarea simbolică —, trebuie cunoscută teoria despre *ideile accesorii*, „care îi este subiacentă“ [6], elaborată sau formulată pentru prima oară în mod coherent de către filosofii de la Port-Royal, și amintită doar în foarte marile ei linii de către Tzvetan Todorov. Studiul — introductiv — pe care-l propun nu este decît urmarea acestei „recomandări“, explicitarea unei „trimiteri“ la o doctrină care a generat o manieră de a gîndi semnificația. Așadar, din mulțimea aspectelor susceptibile să facă obiectul unei introduceri la lectura *Teoriilor despre simbol* m-am oprit la acela care fundamentează o mare parte din concepțiile despre funcționarea simbolică a limbajului, ceea ce am socotit a fi numitorul comun al studiilor din acest volum, rațiunea situării lor sub

---

[4] *Id.*, p. 11.

[5] „Numesc simbol orice structură de semnificație în care un sens direct, primar, literal, mai desemnează, pe lîngă aceasta, și un alt sens, indirect, secundar, figurat, care nu poate fi perceput decît prin cel dintîi“. (Paul Ricoeur, *Le conflit des interprétations*, Paris, Seuil, 1969, p. 16.).

[6] *Théories du symbole*, p. 99.

Scanned with OKEN Scanner

un același titlu : numitor comun sau, poate, ...încă o teorie despre simbol, ale cărei reverberații sînt înregistrate de studiile ce ne sînt oferite acum în versiune românească.

2.1. „...adesea, oamenii nu au în vedere întreaga semnificație a cuvintelor, adică, adesea, cuvintele înseamnă mai mult decît s-ar părea, iar cînd vrem să le explicăm semnificația, nu reprezentăm tot ce s-a întipărit în mintea noastră". [7]

2.1.1. Mai întîi, o precizare de ordin terminologic : *a reprezenta* trebuie acceptat cu prudență. Mai potrivită ar fi expresia „a fi semnul lui", deoarece, între limbă și gîndire nu există identitate, după cum nu există identitate între adevărul limbii și natura lucrurilor. În Gramatică [8], de exemplu, relația de reprezentare dintre cuvînt și operațiile gîndirii se dovedește a fi un criteriu incompatibil cînd se procedează la clasificarea părților de vorbire. Raportul cuvînt/gîndire este examinat din perspectiva teoriei judecății ; aspectul conceptual al cuvîntului este/(reprezintă ?) manifestarea rațiunii ; între sunete și gîndire nu există nici o relație de asemănare, după cum între sunet și sens nu există cu adevărat o legătură „naturală" ; asociațiile de sunete (combinări în număr infinit al unor inventare finite), deși arbitrare, dezvăluie varietatea gîndirii [9].

---

[7] Antoine Arnauld et Pierre Nicole, *La logique ou l'art de penser*, Paris, Flammarion, 1970, p. 130. Reproduce ediția a 5-a, din 1683 (ed. I, 1662).

[8] *Grammaire générale et raisonnée*, 1660, de Antoine Arnauld și Claude Lancelot, constituie, de fapt, împreună cu *Logica*, un corpus al căror raport de complementaritate este explicit subliniat de autori.

[9] „Structura binară (a semnului) (...) presupune că semnul este o reprezentare dublată și redublată pornind de la ea însăși. O idee poate fi semnul alteia nu numai fiindcă între ele se poate stabili o legătură de reprezentare, ci fiindcă această reprezentare se poate reprezenta oricînd în ideea care reprezintă". (Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1969, p. 79.). „(...) teoria binară a semnului, cea care, din secolul al XVII-lea încoace, fundamentează întreaga știință generală a semnului, este legată, printr-un raport esențial, de o teorie generală a reprezentării. Dacă semnul este pur și simplu legătura dintre un semnificant și un semnificat (legătură ce este sau nu

Scanned with OKEN Scanner

2.1.2. Cuvintele semnifică mai puțin „decît s-ar părea", adică decît se revelă într-o situație semiotică dată, în care univocitatea este condiția de coerență a unui enunț denotativ. Tentativa, autorizată totuși de competența lingvistică, de a descrie întreaga arie semantică a cuvintelor eșuează tocmai din pricina limbajului, incapabil să redea, fără pierderi, lucrul (sensul latinescului *res*) la care referă : de la Platon, care nu atribuia limbii decît un rol obscur în cunoaștere, pînă la filosofii scolastici sau la cei moderni, în ale căror scrieri reflecția asupra limbajului și-a găsit un loc oarecare, această insuficiență a fost întotdeauna semnalată.

Pentru Arnauld și Nicole, a semnifica înseamnă a asocia o substanță, de orice natură, cu o imagine mentală, un concept, o *idee* trezită de substanța respectivă, adică, de fapt, a semnifica înseamnă a atribui semnificație datorită facultății ligvistice, sau, și mai bine, funcției simbolice, care este o exclusivitate umană.

2.2 „Dar se întîmplă adesea ca un cuvînt, pe lîngă ideea principală socotită a fi semnificația proprie a acestui cuvînt, să trezească o mulțime de alte idei ce pot fi

---

arbitrară, voită sau impusă, individuală sau colectivă), raportul nu poate fi, oricum, stabilit decît în elementul general al reprezentării : semnificantul și semnificatul nu sînt legați decît în măsura în care ambii sînt (sau au fost, sau pot fi) reprezentați, sau în care unul îl reprezintă în acest moment pe celălalt". (*Id.*, p. 81). „(...) cuvintele au primit sarcina și puterea de a „reprezenta gîndirea". Însă a reprezenta, aici, nu înseamnă a traduce, a da o versiune vizibilă, a făuri o dublură materială care să poată să reproducă, pe versantul exterior al corpului, exactitatea gîndirii. A reprezenta trebuie înțeles în sens strict : limbajul reprezintă gîndirea, așa cum gîndirea se reprezintă pe ea însăși. Pentru a constitui limbajul, sau pentru a-l însufleți din interior, nu există un act esențial și primitiv de semnificație, ci doar, în inima reprezentării, acea putere pe care o deține ea de a se reprezenta pe sine, adică de a se analiza juxtapunîndu-se, parte cu parte, sub privirea reflectării, și de a se delega pe sine într-un substitut care o prelungește. În secolul clasic, nu există nimic ce să nu fie menit a fi reprezentat ; dar, prin însuși acest fapt, nici un semn nu apare, nici o vorbire nu se enunță, nici un cuvînt sau nici o propoziție nu are în vedere vreun conținut decît prin jocul unei reprezentări..." (*Id.*, p. 92).

Scanned with OKEN Scanner

numite accesorii, de care nu ținem seama, deși s-au întipărit în mintea noastră". [10]

2.2.1. În discurs, semnificația (principală) este însoțită de o atitudine, o manifestare „ideologică", de idei accesorii care nu întotdeauna sînt atribuite cuvintelor de uzajul general, comun, ci numai de către locutor, într-o anumită situație semiotică, o utilizare personală. Afirmînd că vehiculul lor poate fi verbal dar și paraverbal, autorii *Logicii* recunosc implicit pluralitatea sistemelor de semne [11]:

„...sînt, de fapt, cele trezite de tonul vocii, de aerul chipului, de gesturi și de celelalte semne naturale care leagă de cuvintele noastre un număr nesfîrșit de idei, diversificîndu-le, schimbîndu-le, scăzîndu-le, sporindu-le semnificația, adăugînd imaginea simțămintelor, judecăților și părerilor celui ce vorbește". [12]

Aceste fenomene paraverbale sînt, totuși, instituționalizate, ele semnifică sau simbolizează potrivit unei convenții recunoscută într-un anumit univers spiritual, și, laolaltă, constituie un adevărat cod de „semne naturale":

„...tonul semnifică adesea cît și cuvintele..." [13]

„...tonul face parte din dojană, și este necesar ca să formeze în minte ideea pe care vrem s-o întipărim aci". [14]

Semnul natural este locul unei relații de simbolizare, în cazul de față, aidoma simbolului. El nu este suplimentar, și încă și mai puțin dispensabil, ci complementar, deoarece, alături de semnul arbitrar, contribuie la exprimarea semnificației complete,

2.2.2. „Dar, uneori, aceste idei accesorii sînt legate chiar de cuvinte..." [15]

---

[10] *Logique...*, p. 130.

[11] În *Gramatică*, ideea pluralității este ilustrată de însuși sistemul limbii, în cadrul căruia, în afara semnelor sonore, există sistemul semnelor grafice, „inventate" pentru a „fixa" semnele sonore: alfabetul constituie o colecție de semne ale altor semne, afirmație întîlnită, cu mult înainte, la Aristotel, și preluată de unii filosofi scolastici sau renascentiști.

[12] *Logique...*, p. 130.

[13] *Ibid.*

[14] *Id.*, p. 131.

[15] *Ibid.*

Scanned with OKEN Scanner

ele nu mai sînt atributul unei utilizări individuale ci, dimpotrivă, sînt socializate, căci însoțesc, invariabil, întotdeauna, anumite cuvinte: acestea, în afară de „ideea principală", *prin uzaj* [16], au căpătat semnificații accesorii la nivelul cărora se produce diversificarea semantică între cuvintele sinonime. Ideile accesorii, constituite în cod, duc la o manifestare concomitentă, o suprapunere de coduri, generatoare de diferență, condiție de instituire a stilului. Diferența se produce între codurile implicite și cele explicite, între codurile *a posteriori* și cele *a priori* [17].

2.3. Un mecanism dintre cele mai obișnuite de atribuire a ideilor accesorii este „schimbarea substantivelor în adjective", procedeu cunoscut în lexicologia modernă sub numele de conversiune sau derivație improprie, prin modificări operate la nivelul semantic. Conversiunea este deosebit de importantă pentru înțelegerea *semnificației conotative* ca rezultat al apa-

---

[16] Uzajul este inevitabil legat de actualizarea limbii, este realitatea specifică unei anumite limbi pe care nici autorii *Gramaticii* nu o putuseră ignora, în ciuda proiectului ferm de a face o *gramatică generală*. De fapt, acest program se lovea de dificultăți obiective, posibilitatea generalizărilor rămînea himerică atîta vreme cît studiile asupra faptelor de detaliu erau inexistente. Principiul este totuși, întrucîtva, salvat în măsura în care generalul se manifestă în particular. Nerealizarea proiectului se mai poate explica și altfel: intenția autorilor *Gramaticii* era interpretarea rațională a *uzajului*, iar acest lucru nu se poate face decît prin referirea la o anumită limbă particulară. Analiza cazurilor particulare este, cel puțin aparent și în afara artificiilor sofistice, incompatibilă cu proiectul unei gramatici generale, înțeleasă ca sistem de principii vizînd funcționarea mai multor limbi ...sau a tuturor limbilor. *Generalitatea* este totuși servită în măsura în care lucrarea este o gramatică raționalistă, scopurile autorilor fiind de natură logică — descrierea operațiilor gîndirii — mai curînd decît lingvistică.

[17] Gilles-Gaston Granger, *Essai d'une philosophie du style*, Paris, Armand Colin, 1968, p. 191. Tendința fundamentală a limbajului, în primul rînd a celui poetic, este, cu siguranță, să impună exclusivitatea codului *a posteriori*, cel alcătuit de ideile accesorii, a cărui structurare este sugerată chiar de mesaj. Ipoteza exclusivității este totuși aproape inadmisibilă, deoarece nu există mesaj fără cod *a priori*, cu toate că s-a spus de atîtea ori că poemul, de pildă, își generează propriul său cod. „Pretenția" este totuși utilă pentru a sublinia opoziția dintre *principal* și *accesoriu* (= complementar) în semnificația lingvistică.

Scanned with OKEN Scanner

riției ideilor accesorii ; procesul este descris mai întîi în lucrarea anterioară *Logicii*, în *Gramatică*.

2.3.1. Slujind o concepție fundamentată de posibilitatea paralelismului logico-gramatical [18], autorii *Gramaticii* de la Port-Royal stabilesc — sau încearcă s-o facă — o relație de strictă determinare între gîndire și limbă : pentru a cunoaște diferitele feluri de semnificație ce se află în cuvinte, trebuie cunoscute mai întîi operațiile gîndirii [19]. Acestea — conceperea, judecata, raționamentul — pun în evidență un *obiect* și o *manieră*, a căror expresie lingvistică vor fi *numele substantive* (semnifică *obiectul* gîndirii) și, respectiv, *numele adjective* (semnifică *forma* sau *maniera, accidentele*). Să ne amintim că *adjectiv* este elipsa expresiei *nomen adjectivum* și că *adjectivum* traduce grecescul *epithêton*, „adăugat".

Distincția obiect-manieră, substantiv-adjectiv pregătește teza despre conotație și permite o altă distincție ce, în gîndirea autorilor, pare să corespundă momentului în care au fost impuse numele [20]. Dar acest moment inaugural — greu, dacă nu imposibil de situat istoric — a fost curînd depășit : „(...) oamenii nu s-au oprit aici, și fapt este că au stăruit nu atît asupra semnificației cît asupra manierei de a semnifica". [21] „Maniera de a semnifica" readuce în actualitate, sau subliniază permanenta actualitate a teoriei medievale despre „modis significandi", referindu-se la modificările conceptuale operate în discurs datorită anumitor proprietăți gramaticale ale acestuia.

Numele substantive pot semnifica nu numai obiectul gîndirii, ci și accidentele, dacă subzistă autonom în discurs, după cum numele adjective pot semnifica substanța, obiectul gîndirii, dacă, prin maniera lor de a semnifica, trebuie să fie adăugate altor nume (substantive) în discurs. Această reversibilitate

---

[18] Charles Serrus, *Le parallélisme logico-gramatical*, Paris, F. Alcan, 1933.

[19] Cf. *supra*, p. 7.

[20] Roland Donzé, *La Grammaire générale et raisonnée de Port-Royal*, Berne, Francke, 1967, p. 70.

[21] Antoine Arnauld et Claude Lancelot, *Grammaire générale et raisonnée*, Paris, republications Paulet, 1969, p. 25. Reproduce ediția din 1756, care, la rîndul ei, reproduce ediția din 1676, revăzută de autori.

Scanned with OKEN Scanner

(substantiv >adjectiv, adjectiv >substantiv ; substanță >accident, accident>substanță) decurge nu numai din inerența celor două planuri ale semnificației — principal și accesoriu — dar și din faptul că distincția substanță/accident nu reflectă întrutotul realitatea limbii. Dihotomiei inițiale — (nume)substantive și (nume) adjective — care urmează pur și simplu criteriul semnificației, i se substituie o alta al cărei criteriu este maniera de a semnifica : substantivul poate semnifica accidentul (duritate), iar adjectivul substanța *(uman)*, întrucît ele nu se deosebesc decît prin posibilitatea/imposibilitatea de a subzista prin ele însele în discurs. Această proprietate nu este decît reproducerea unui mecanism mental a cărui funcționare va fi descrisă de autorii *Gramaticii* cu ajutorul teoriei despre conotație. Conceptul, împrumutat de la logica scolastică, este folosit în cadrul încercării de a explica incapacitatea unor nume de a subzista prin ele însele : cauza s-ar afla tocmai în existența celor două planuri de semnificație, atît în numele substantive cît și în cele adjective, un plan distinct și un altul confuz, „pe care îl putem numi conotația unui lucru căruia i se potrivește ceea ce este marcat de semnificația distinctă". [22] Semnificația distinctă a cuvîntului *roșu („rouge")* este *roșeață* („rougeur"), dar, semnificînd-o, se arată, *confuz*, și subiectul acestei *roșețe* : se vede astfel că *roșu* (nume adjectiv) nu subzistă în discurs în mod autonom, deoarece trebuie exprimat sau subînțeles și cuvîntul care semnifică acest subiect. [23] Implicîndu-se unul pe altul, sau avînd fiecare vocația celuilalt, substantivele și adjectivele își servesc reciproc drept conotatori : conotația accidentelor, al căror sens distinct se exprimă prin adjective, este realizată lingvistic prin substantive (adjectivul *colorat* exprimă semnificația distinctă a accidentului ; *culoare* este substantivul conotator care exprimă semnificația confuză a acestui accident ; tot astfel, *roșu-roșeață, prudent-prudență).* Invers, conotația substantivelor este exprimată cu ajutorul adjectivelor. Există substantive ce provin dintr-o funcție-adjectiv care le instituie semnificația de accidente : este vorba de numele ce indică profesiuni — *filosof, pictor,*

---

[22] *Id.*, pp. 25—26.
[23] *Id.*, p. 26.

soldat — care conotează întotdeauna *bărbat*, subînțeles fără risc de ambiguitate. De fapt, rolul de substantiv, capacitatea de existență autonomă este conferită de uzaj [24], analiza însăși observînd, cu deosebire, funcția cuvintelor mai curînd decît apartenența lor formală [25].

2.4. Teoria despre ideile accesorii rezultă din aplicarea teoriei despre ideile confuze la funcționarea reală a limbajului [26]. Distincția principal/accesoriu se semnalează și în stilul figurat; expresivitatea lui sporită își are originea tocmai în capacitatea de a dezvolta idei accesorii:

> „(...) expresiile figurate semnifică, pe lîngă lucrul principal, simțămîntul și pasiunea celui care vorbește, și le întipărește pe amîndouă în minte, în vreme ce expresia simplă nu arată decît adevărul simplu". [27]

Simplu și figural pot fi redate și prin alt raport opozitiv, referențial/poetic, de pildă, dar și prin relația de determinare directă dintre cantitate și expresivitate: expresia figurată are „mai multă forță" deoarece „semnifică mai mult" decît expresia „simplă":

> „Nu este de mirare că [expresia figurată] este mai izbitoare, căci sufletul se instruiește cu imaginea adevărurilor, dar nu este mișcat decît de imaginea simțămintelor". [28]

2.4.1. Stilul — figurat sau simplu — impune examinarea compatibilității cu „subiectul" tratat, exigență deloc nouă, și care, și după Port-Royal, va constitui obiect de dezbatere și dispute pentru mai toți autorii de arte poetice. În această privință, textul *Logicii* este ambiguu, nu rezultă din el dacă subiectul, *prin natura lui*, poate mișca, sau dacă doar *verbalizarea* îi conferă această virtute:

---

[24] *Id.*, pp. 26—27.

[25] Analiza semnificației conotative și funcționarea conotatorilor prefigurează demersul de tip structuralist; în afara manifestării sistemice, invariabile, sînt examinate și elementele variabile subsumate de sistem, iar analiza, conceptuală în esență, este dublată de o analiză structurală.

[26] *Logique...*, I, ix, x, xi.

[27] *Id.*, p. 131.

[28] *Id.*, p. 132.

„(...) cînd materia despre care se tratează este în așa fel încît trebuie, pe bună dreptate, să ne miște, este păcat să se vorbească despre ea uscat și rece și fără simțămînt, întrucît este un păcat să nu fim mișcați de ceea ce trebuie să ne miște." [29]

2.4.2. Există cuvinte „necuviincioase", se întreabă autorii mai departe, sau doar realitățile sînt necuviincioase? Dar dacă aceleași realități pot fi exprimate cu alte cuvinte, „cuviincioase", unde este adevărul? Dificultatea de a distinge își are cauza în insuficienta cunoaștere a ideilor accesorii pe care mintea omului le adaugă ideilor principale. Ideile accesorii, înțelese ca atitudine a celui ce folosește limbajul, decid de valoarea etică a acestuia: numai prin dimensiunea pragmatică, în măsură să-i revele ceea ce putem numi valoarea lui de întrebuințare, semnul ca atare intră într-un sistem axiologic. Poziția sa etică este funcție de sentimentele celui ce-l folosește. Așa se face că o aceeași expresie poate fi „cuviincioasă" și „necuviincioasă", poate înspăimînta, dar poate să n-o facă: intrinsec, semnul nu comportă nici una din aceste valori. Ele nu pot fi decît dobîndite, atribuite, deci arbitrare. [30]

---

[29] *Ibid.*

[30] Arbitraritatea trebuie concepută în mod nuanțat și variat, respectînd compatibilitățile logice. Adeziunea la ipoteza convențională, singura ce poate să autorizeze și să valideze teza variabilității și a pluralității semnificaților, este evidentă chiar din *Gramatică*, însă argumentarea cea mai susținută se află într-o scriere a lui Antoine Arnauld, apărută în 1661, *Défense de la bulle d'Alexandre VII*. Aici, „instituirea cuvintelor" cunoaște, în cadrul doctrinei port-royaliste, cea dintîi formulare explicită: pentru a stabili semnificația lucrurilor nu trebuie căutată asemănarea cu adevărul lor, căci, spre deosebire de sunete, cuvintele nu semnifică în mod natural prin ceea ce sînt ele, ci numai fiindcă oamenii, dorind să-și exprime gîndurile, au asociat anumite grupuri de sunete cu anumite idei; partenerii dintr-o situație de comunicare, locutorul și interlocutorul, cunoscînd aceste asociații, ajung să se înțeleagă. Semnificația cuvintelor nu redă, așadar, adevărul lucrurilor, ci modul în care realitatea a fost percepută sau concepută de cei ce au impus cuvintele. Motivarea, în măsura în care există, este ...subiectivă; între realitate și expresia lingvistică, și ea o realitate, intervine

Un același cuvînt își poate schimba statutul etic în desfășurarea istorică : semnificația este stabilită de uzaj. Invocînd uzajul, una din coordonatele vieții spirituale a veacului clasic francez, se demonstrează încă o dată arbitrariatea semnului ; ideile accesorii, variabile într-una din manifestările lor, de la individ la individ, în măsura în care ele semnifică o trăire personală, sînt tot variabile de la un grup social la altul, de la o epocă la alta, chiar dacă sînt socializate prin „decizia" uzajului, încît, ceea ce la un moment dat și în anumite medii nu cunoaște nici o interdicție poate deveni, altcîndva și în alt mediu, un adevărat tabu :

> „Întrucît aceste idei accesorii sînt așadar atît de însemnate și întrucît ele diversifică atît de mult ideile principale, ar fi bine ca cei ce fac dicționare să le noteze și pe ele și să atragă atenția, de pildă, asupra cuvintelor injurioase, politicoase, usturătoare, cuviincioase, necuviincioase ; sau, mai curînd, să le înlăture cu totul pe acestea din urmă căci este mai bine să nu le cunoaștem..." [31]

Recunoaștem aici celebra aserțiune a lui Pascal despre „demnitatea" sensului conferită de cuvinte potrivit locului pe care acestea îl ocupă într-o ierarhie stabilită de convenția socială.

2.4.3. Există însă și alt fel de idei accesorii. „Adăugarea" lor este favorizată de cuvintele cu semnificație foarte generală : înmulțirea atributelor duce, evident, la restrîngerea sferei, determinarea transformă semnificația din confuză în distinctă, generalul în particular : aceasta se întîmplă în cazul folosirii demonstrativelor, care funcționează ca deictice ; ele reduc seria, sau chiar masa, la individ, realizează o prezentificare a obiectului care se situează nu în extensiune ci în intensiune. Situarea conotației în comprehensiunea noțiunii este nu o originalitate dar o caracteristică a teoriei elaborată la Port-Royal care, prin aceasta, se deosebește de multe din concepțiile ulterioare, inclusiv de cea adoptată de poetica actuală, pentru care, cîmpul manifestării conotative este, dimpotrivă, extensiunea.

---

o instanță a cărei hotărîre atribuie semnificație : schimbările și îmbogățirile semnificației unui aceluiași semnificant atestă arbitrariatea acestei atribuiri.

[31] *Logique...*, p. 135.

3.1. Cunoașterea teoriei despre ideile accesorii înlesnește descifrarea mecanismului psihologic și lingvistic prin care discursul uman dobîndește o dimensiune retorică inerentă. Cartezieni ortodocși, Arnauld și Nicole se ocupă de retorică doar pentru a o elimina ...dar și acesta este un mod de prezență. De fapt, în cazul de față, statutul Retoricii, în sens tradițional, nu prezintă nici un interes deosebit, deoarece nu de aceasta este vorba, ci de *retoric* socotit ca inerență discursivă. Pornind de la certitudinea acestei fatalități, un exeget modern al filosofiei de la Port-Royal [32] dezvoltă o analiză pe două planuri : primul are în vedere mecanismul ce dă naștere figurii, situată între cuvînt și frază, între idee și judecată, între primele două operațiuni ale gîndirii ; al doilea urmărește identificarea regulilor persuasiunii și stabilirea normelor urmate de diferitele forme ale discursului. Examinarea primului plan demonstrează că ideile accesorii se valorifică în propozițione și frază, organizări lingvistice superioare cuvîntului generator unde aceste idei, ca și cele principale, nu sînt decît niște virtualități. Pentru a putea fi analizată, propoziționea, fraza în care se manifestă figura trebuie să se raporteze la modelul semnului lingvistic considerat ca mijloc de legătură și totodată substitut între referent și semnificație. [33] Ideile accesorii, interpret — interpretant ? — al „atitudinii" locutorului, pun în evidență *dorința* ca principiu de coerență. Acest principiu transformă spațiul-reprezentării-în-scenă-pe-care-se-produc-figurile, inclusiv cele ale limbajului eficace, ale elocinței, formă specială de ornamentație ...sau, dimpotrivă, negarea acesteia. Limbajul, în ipostază autonimică, este propriul său referent : „forma ocultează desemnatul pe care-l reprezintă, devine mimesis al frămîntărilor sufletului și al puterii dorinței. Datorită figurii, limbajul capătă o formă vizibilă". [34] Semnificantul — cuvîntul sau o organizare sintactică de nivel ierahic superior — își asumă responsabilitățile unei structuri binare. Poate că acest fenomen, definitoriu — oricînd — pentru funcționarea poetică a limbajului, explică, auto-

[32] Louis Marin, *La critique du discours*, Paris, Minuit, 1975.
[33] *Id.*, p. 313.
[34] *Id.*, pp. 313—314

rizînd-o totodată, confuzia între semnificant *(semainon)* și semn *(semeion)*.

Analiza ideilor accesorii este menită să motiveze transformarea reprezentării în figură, să descrie operația prin care se instituie retoricul. Excesul de semnificație creat prin suscitarea ideilor accesorii transformă însăși schema teoretică a semnului: relația — originară — de reprezentare, perfect lineară, fără surplusuri semantice, este insuficientă pentru mulțimea semnificaților asociați ideilor accesorii.[35] Convenția pe care se sprijină sistemul lingvistic este invalidată de uzaj, de actualizarea limbii în vorbire: enunțarea — la nivelul căreia operează retoricul — își manifestă bogăția semantică în enunț ca *produs individual al* experienței *unei psihologii*, ca „limbaj privat"[36], ca ideolect ce introduce problema stilului și a mărcilor subiectivității.[37] Coexistența semnificaților impune în lectură trecerea de la linie la spațiu, mișcare deosebit de avantajoasă pentru interpretarea semantică a textului. Modelul spațial[38] propune — impune — discursul ca loc în care se revelă dubla modalitate de manifestare a sensului, semnificativă și simbolică, textul însuși definindu-se ca sistem de semne și/sau simboluri, cod lingvistic/cod retoric, limbaj arbitrar/limbaj motivat.[39] Identificarea acestor două planuri favorizează analiza raportului din-

---

[35] *Id.*, p. 314.
[36] *Id.*, p. 317.
[37] Cf. *supra*, p. 15.
[38] Valorificînd doctrina carteziană, ca model ideologic, și manifestările ei particulare, printre care și filosofia de la Port-Royal, Michel Foucault semnalează că, în veacul clasic, științele limbajului prezintă următorul tablou: „(...) pe de o parte Retorica se ocupă de *figuri* și de *tropi*, adică de felul în care limbajul se spațializează în semnele verbale; pe de alta, gramatica se ocupă de articulare și de ordine, adică de felul în care analiza reprezentării se dispune după o serie succesivă. Retorica definește spațialitatea reprezentării așa cum ia ea naștere odată cu limbajul; Gramatica definește pentru fiecare limbă ordinea care repartizează această spațialitate în timp. Iată de ce (...) Gramatica presupune natura retorică a limbajelor, chiar și a celor mai primitive și mai spontane" (*Les mots et les choses*, p. 98.)
[39] Tzvetan Todorov, „Présentation", *Poétique*, 23, Paris, Seuil, 1975, p. 290.

Scanned with OKEN Scanner

tre principal și accesoriu, esențial și complementar, cunoaștere și interpretare și, în cele din urmă, deosebirea dintre funcționarea semnificativă și cea simbolică, dintre semiotic și semantic, situat, acesta din urmă, în două din manifestările lui particulare : retorica și hermeneutica. Marca lingvistică a retoricului este nu numai tropul ci și toate celelalte tipuri de figuri, cu deosebire figura de construcție, cea care „deviază" de la faimoasa „ordine naturală" : poate că sintaxa este, într-adevăr, cea mai fecundă dintre resursele stilistice ale limbii franceze, dar această stare de fapt, pe de o parte, opune cazul particular al unei limbi universalității gîndirii, iar pe de altă parte, semnalează figura ca abatere de la principiul reprezentării : în realitate, ilustrarea paralelismului logico-lingvistic devine, obiectiv, mai puțin posibilă. Argumentația logică își pierde treptat vigoarea iar empirismul descriptivist nu mai este concurat decît de fantezie și gratuitate ; uzajul este admis ca atare, fără pretenții de legitimare rațională. Logica și uzajul intră în competiție pe terenul limbajului. Concepțiile etice și estetice încearcă — sau sînt obligate — să atenueze rigorile logicii : intransigența se apropie de suplețe, de realitatea manifestării, iar această mutație, în creația artistică, ia forma verosimilului substituit adevărului necesar.

3.2. Dezbaterile referitoare la ordinea cuvintelor în discurs, o temă recurentă în secolul clasic și în cel al Luminilor, trebuie semnalate și sub aspectul oportunității lor filosofice. Participarea lui Fontenelle, Du Marsais, Voltaire, Condillac, Diderot, d'Alembert, Rousseau la această discuție este consemnată de texte celebre. Controversa a fost declanșată în a doua jumătate a secolului al XVII-lea cînd filosofii, pe baza realității marilor deosebiri în ordinea cuvintelor dintre diferitele limbi particulare au relansat, dintr-o perspectivă ușor schimbată, chestiunea identității/corespondenței/echivalenței dintre logic și lingvistic. Ipoteza carteziană despre ideile înnăscute ocupă, în această dezbatere, o poziție centrală : filosofii vor să știe dacă limbajul și gîndirea se dezvoltă și funcționează pe baza unei rațiuni înnăscute și imuabile, sau pe baza experienței și a senzațiilor, adică a ideilor care rezultă de aici. Reexaminarea dualismului cartezian va avea implicații hotărîtoare pentru interpretarea naturii gîndirii, a naturii limbajului, de fapt, a omului ; ea ex-

Scanned with OKEN Scanner

plică actualitatea problematicii limbajului, în general, și cea a *inversiunii*, în special. Cu acest termen era desemnată orice îndepărtare de la norma ce impunea ordinea cuvintelor, admisă sau nu ca *naturală*. Trebuia hotărît dacă organizarea frastică este urmarea unei gîndiri *a priori* sau, dimpotrivă, a unei trăiri efective, dacă *natural* este atributul gîndirii abstracte sau cel al sentimentelor încercate de oameni în situații concrete și variabile :[40] dacă, în cunoaștere, rolul esențial este asumat de ideile principale sau de cele accesorii.

MARIA CARPOV

Iași, aprilie 1982

[40] Ulrich Ricken, *Grammaire et philosophie au siècle des Lumières*, Publications de l'Université de Lille III, 1978, p. 10.

Scanned with OKEN Scanner

„Dacă stau și mă gîndesc mai bine, înclin să cred că un istoric trebuie să fie și poet, căci numai poeții pot fi pricepuți în acea artă ce constă în înlănțuirea iscusită a faptelor."

NOVALIS

Scanned with OKEN Scanner

EXPLICAREA TITLULUI

Obiectul acestei cărți îl constituie *simbolul*: considerat ca lucru, nu ca termen. Nu va cuprinde, așadar, o istorie a termenului „simbol", ci studii consacrate celor care au reflectat asupra anumitor fapte cărora, de cele mai multe ori, în zilele noastre, li se spune „simbolice". În plus, pentru că mai tot timpul se discută despre teoriile referitoare la simbolul *verbal*, acesta va fi, de obicei, opus semnului. Cartea de față este alcătuită din studiul diferitelor moduri de a înțelege și de a defini faptele „simbolice"; prin urmare, nu e cazul să se dea nici o definiție preliminară; e suficient să se arate că evocarea simbolică se grefează pe semnificația directă, și că anumite forme de folosință a limbajului, cum ar fi poezia, o cultivă mai mult decît altele. Această noțiune nu poate fi studiată separat; de aceea, în paginile ce urmează, la fel de des ca și despre simbol, va fi vorba de semn și de interpretare, de utilizare și de plăcere, de tropi și de figuri, de imitație și de frumusețe, de artă și de mitologie, de participare și de asemănare, de condensare și de deplasare, precum și de alți cîțiva termeni.

Dacă i se dă cuvîntului „semn" un sens generic în care să fie înglobat și cel de simbol (care din clipa aceea îl specifică), se poate spune că studiile referitoare la simbol țin de teoria generală a semnelor, sau semiotica; iar studiul meu se înscrie în istoria semioticii. Trebuie însă neîntîrziat să adaug că și aici este vorba de lucru și nu de cuvînt. Reflecțiile asupra semnului s-au manifestat în mai multe tradiții distincte și chiar izolate, cum sînt: filosofia limbajului, logica, lingvistica, semantica, hermeneutica, retorica, estetica, poetica. Izolarea acestor discipline, varietatea terminologică ne-au făcut să ignorăm unitatea uneia dintre cele mai bogate tradiții ale istoriei occidentale. Eu încerc să relev continuitatea aces-

Scanned with OKEN Scanner

tei tradiții, și nu mă ocup decît episodic de autorii care au folosit cuvîntul „semiotică".

Teorie trebuie luat într-un sens cît mai puțin rigid ; cuvîntul se opune aici mai degrabă cuvîntului „practică" decît expresiei „reflecție neteoretică". În cele mai multe cazuri, teoriile despre care va fi vorba nu se înscriu în cadrul unei științe (inexistentă, dealtfel, pe vremea lor), iar formularea nu are nimic din caracterul unei „teorii" în sensul strict al cuvîntului.

Marca pluralului, adăugată cuvîntului „teorie", este esențială. Acest plural înseamnă în primul rînd că este vorba de mai multe descrieri concurente ale faptelor simbolice. Și conjugat fiind cu absența articolului hotărît, el indică mai cu seamă caracterul parțial al acestei cercetări : este evident că ea nu constituie o istorie completă a semioticii (și nici măcar a uneia din părțile ei), și că nu este vorba de toate teoriile simbolului, sau nici măcar de cele mai importante. Opțiunea pentru parțial se explică atît printr-o înclinație personală, cît și printr-o imposibilitate cvasifizică : tradiția pe care o studiez este atît de bogată încît, dacă e extinsă la întregul Occident în loc să fie limitată doar la o singură țară, nu poate fi cunoscută într-o viață de om. În cel mai fericit caz, am scris numai cîteva capitole din istoria semioticii occidentale.

Ar însemna să fiu ipocrit sau naiv afirmînd că aceste capitole au fost alese la întîmplare. În realitate, această carte se organizează pornind de la o perioadă de *criză*, sfîrșitul secolului al XVIII-lea. În acea epocă, în reflecțiile asupra simbolului, se operează o schimbare radicală (chiar dacă ea a fost pregătită cu mult înainte), între o concepție ce dominase vreme de secole Occidentul și o alta pe care o cred învingătoare pînă în zilele noastre. Este posibil, deci, ca într-o perioadă de o jumătate de veac, să fie deslușite, în același timp, vechea concepție (pe care, din comoditate, o numesc de cele mai multe ori „clasică") și cea nouă, căreia i-am dat numele de „romantică". Această condensare a istoriei într-o pe-

Scanned with OKEN Scanner

rioadă relativ scurtă mi-a indicat punctul de plecare.

Opțiunea aceasta inițială explică structura cărții. Primul capitol se situează în afara problematicii pe care am evocat-o și se prezintă mai degrabă ca o serie de pagini destinate unui manual rezumînd bagajul semiotic obișnuit, așa cum se găsește el pus la îndemîna oricui. În acest scop, am plecat de la un moment pe care îl consider privilegiat (o altă criză) : nașterea semioticii în opera sfîntului Augustin.

Următoarele patru capitole explorează diferite aspecte ale doctrinei „clasice", în două domenii deosebite, retorica și estetica. Am lăsat deoparte istoria hermeneuticii, al cărei studiu conduce la rezultate asemănătoare. Primul din aceste patru capitole cuprinde, în plus, o prezentare rapidă a problematicii întregii cărți.

Capitolul șase, cel mai lung, prezintă din nou o vedere de ansamblu sintetică. El caută să rezume și să sistematizeze noua doctrină, cea care dă naștere crizei ; o descriu prin ceea ce-mi pare a fi fost locul ei de înflorire, romantismul german. În acest capitol am reprodus numeroase citate, ca și în primul ; am socotit că e util să prezint cititorului textele pe care le-am studiat, dat fiind faptul că ele n-au fost niciodată reunite într-o culegere și nici n-au fost traduse în genere. Fără să alcătuiesc o antologie, am dorit ca această carte să fie utilizată și ca o sursă de documente.

Cele patru capitole care urmează se referă cu precădere la autori posteriori crizei romantice. Aceștia însă nu reprezintă doar alte fațete ale aceleiași atitudini. Aleși dintre cei care sînt mai influenți în vremea noastră, autorii studiați aici reprezintă mai degrabă variațiuni noi în raport cu marea dihotomie dintre clasici și romantici, ocupînd poziții care, în loc să clarifice, complică și mai mult tabloul.

Din fiecare perioadă mi-am propus să studiez domeniul ce mi se pare cel mai revelator ; de unde, fără îndoială impresia de discontinuitate ce-ar putea să se

Scanned with OKEN Scanner

desprindă din lectura acestor capitole. Primul vorbește despre semiotică, următoarele două despre retorică ; vin apoi trei capitole consacrate esteticii, în timp ce ultimele patru se ocupă de discipline care aparțin astăzi științelor umanistice : antropologie, psihanaliză, lingvistică, poetică. Dar unul din țelurile acestei cărți este tocmai acela de a releva unitatea unei problematici ce a fost disimulată de tradiții și de terminologii divergente.

Pluralitatea teoriilor examinate dă acestei lucrări un caracter istoric. Aș fi calificat-o drept „istorie-ficțiune" dacă n-aș fi avut bănuiala că acesta e cazul oricărei istorii, și că în această privință părerile mele coincid cu intima convingere a oricărui istoric. Fenomenul istoric, fapt pur la prima vedere, se dovedește a fi în întregime construit. Două idei preconcepute s-au adăugat pe parcurs acestei prime, și poate inevitabile, constatări. Pe de o parte, am vrut să expun istoria triumfului ideilor, nu cea a primei lor formulări ; să le surprind mai degrabă în momentul *receptării* decît în cel al *producerii* lor. Pe de altă parte, nu cred că ideile nasc ele singure alte idei ; fără să merg prea departe în domenii pe care nu le cunosc prea bine, am vrut să arăt că mutațiile din sfera ideilor pot fi puse în relație cu cele din sfera ideologiilor și a societăților.

Trebuie să adaug că nu mă consider un istoric imparțial. În cursul propriei mele munci privind simbolismul lingvistic, m-am izbit de teoriile vechi despre simbol și am luat act de ele într-un mod cu totul interesat : așteptam o explicație a faptelor pe care le întîlneam fără să le pot înțelege. Am ales, prin urmare, de la autorii din trecut, ceea ce socoteam că e mai bun, ceea ce rămînea mereu eficient. Fără îndoială că i-am trădat ; fapt de care mă consolez gîndindu-mă că nu-i poți trăda decît pe cei ce trăiesc.

N-am scris această carte pentru uzul erudiților (al celor care nu sînt decît eruditi) ; drept care am căutat să simplific la maximum aparatul de note și referințe, inevitabil totuși în astfel de lucrări ; oricum, în această

Scanned with OKEN Scanner

formă redusă, el îngăduie să fie găsite sursele citate sau să se facă apel la alte studii asupra problemei. Am citat cît mai mult cu putință traducerile franceze existente ale textelor scrise în limbi străine, modificîndu-le fie în sensul unei mai mari fidelități literale, fie în vederea unificării terminologiei.

Scanned with OKEN Scanner

1

NAȘTEREA SEMIOTICII OCCIDENTALE

Tradițiile specifice. Semantica. Logica. Retorica. Hermeneutica. **Sinteza augustiniană.** Definiția și descrierea semnului. Clasificarea semnelor. 1. După modul de transmitere. 2. După origine și folosință. 3. După statutul social. 4. După natura raportului simbolic. 5. După natura desemnatului, semn sau lucru ; a) literele ; b) uzajul metalingvistic. **Cîteva concluzii**

Titlul ambițios care precede aceste rînduri mă obligă să încep cu o precizare restrictivă. Am pornit de la o noțiune sumară despre semiotică. Aici interesează două din componentele ei : faptul că, implicînd-o, avem de-a face cu un discurs al cărui obiectiv e cunoașterea (nu frumusețea poetică și speculația pură) și faptul că obiectul său e constituit din semne de specii diferite (și nu numai, de exemplu, din cuvinte). Aceste două condiții mi se pare că sînt pentru prima oară pe deplin întrunite la sfîntul Augustin. Dar Augustin nu a inventat semiotica ; s-ar putea spune, dimpotrivă, că el n-a inventat aproape nimic și n-a făcut decît să combine idei și noțiuni venite din orizonturi diferite. Se impune deci să ne întoarcem la „sursele“ lui — pe care le găsim în teoria gramaticală și retorică, sau în logică etc. Nu se pune totuși problema de a face o istorie completă a acestor discipline pînă în epoca lui Augustin — chiar dacă, în alte epoci ale semioticii, ele i-au putut inspira acesteia forme noi de dezvoltare. Tradiția anterioară lui Augustin nu e luată deci în considerare decît în măsura în care pare să fie regăsită la el ; de unde impresia (iluzorie) pe care o pot crea aceste pagini și anume că întreaga antichitate ne conduce la Augustin. Ceea ce, evident, este fals, și, pentru a nu cita decît un singur exemplu, men-

Scanned with OKEN Scanner

ționez filozofia epicureană a limbajului, care nu va fi tratată aici numai pentru că raportul ei cu semiotica lui Augustin este prea puțin semnificativ.

Aceste considerații explică planul adoptat pentru expunere : o parte e consacrată predecesorilor lui Augustin, grupați în rubrici ce corespund mai degrabă coerenței unui discurs decît unor tradiții realmente izolate ; cealaltă e consacrată studiului semioticii augustiniene propriu-zise.

TRADIȚIILE SPECIFICE

SEMANTICA

Să-mi fie iertat dacă voi începe considerațiile mele cu Aristotel ; va fi, dealtfel, găsit sub mai multe titluri. Deocamdată mă voi opri la teoria limbajului, așa cum apare ea îndeosebi în primele capitole ale tratatului *Despre interpretare*. Pasajul cheie este următorul :

> Sunetele emise de voce sînt simboluri ale stărilor sufletești, iar cuvintele scrise, simbolurile cuvintelor emise de voce. Și la fel precum scrisul nu e aidoma la toți oamenii, cuvintele rostite nu sînt nici ele aceleași, deși stările sufletești, cărora aceste expresii le sînt semne nemijlocite, sînt identice la toți, așa cum identice sînt și lucrurile ale căror imagini sînt aceste stări (16 a).

În acest scurt paragraf, dacă e alăturat altor dezvoltări paralele, se pot distinge mai multe afirmații.

1. Aristotel vorbește de *simboluri*, printre care cuvintele constituie un caz particular. Termenul trebuie reținut ; cel de „semn“ este folosit în fraza a doua ca un sinonim ; e important totuși că el nu figurează în definiția inițială ; după cum se va vedea îndată, „semn“ are la Aristotel un alt sens tehnic.

2. Specia de simboluri luată ca exemplu este formată de cuvinte ; acestea se definesc ca o relație cu

trei termeni : sunetele ; stările sufletești ; lucrurile. Al doilea termen servește ca intermediar între primul și al treilea, care nu comunică direct. El întreține, așadar, două relații, a căror natură este diferită, cum diferiți sînt înșiși termenii. Lucrurile sînt identice cu ele însele, totdeauna și oriunde ; stările sufletești sînt și ele identice, sînt independente de individ : termenii sînt deci uniți printr-o relație motivată sau, cum spune Aristotel, unul este *imaginea* celuilalt. În schimb, sunetele nu sînt aceleași în diferite limbi ; raportul lor cu stările sufletești e nemotivat : unul îl semnifică pe celălalt, fără să fie imaginea lui.

Ajungem astfel la antica dispută cu privire la puterea cognitivă a numelor și, corelativ, cu privire la originea limbajului, naturală sau convențională, cea mai celebră expunere a ei aflîndu-se în *Cratyl*-ul lui Platon. Această dezbatere pune accentul pe probleme de cunoaștere sau de origine de care nu ne vom ocupa aici, și nu se referă decît la cuvinte, nu la toate speciile de semne ; trebuie reținut totuși punctul de articulație al acestei controverse, întrucît se poate spune (ceea ce vom și face) că semnele sînt fie naturale, fie convenționale. Așa stau lucrurile încă de la Aristotel, care, în această dispută, aderă la ipoteza convenționalistă. E o afirmație ce revine des în opera lui ; ea îngăduie în special să se facă o deosebire între limbaj și strigătele animalelor, vocale și ele, interpretabile și ele. „*Semnificație convențională* — scrie el — în sensul că nimic nu este în mod natural un nume, ci numai cînd devine simbol, deoarece chiar dacă sunete nearticulate, ca cele ale animalelor, semnifică ceva, nici unul dintre ele nu constituie un nume“ *(ibid.)*. Simbolurile se subîmpart deci în „nume“ (convenționale) și „semne“ (naturale). Se va putea remarca, în această privință, că în *Poetica*, la 1456 b, Aristotel observă un alt criteriu pentru distincția sunete omenești — sunete animalice : faptul că acestea din urmă nu se pot combina în unități semnificante mai mari ; dar această sugestie nu pare să fi avut ur-

mări în gîndirea anticilor (în schimb, ea merge în același sens cu teoria dublei articulări).

Să mai adăugăm că, partizan al raportului nemotivat între sunet și sens, Aristotel este foarte atent la problemele de polisemie și de sinonimie, ilustrative pentru acest raport ; vorbește despre ele de mai multe ori, ca, de pildă, în *Respingeri sofistice,* la 165 a, sau în *Retorica,* III, la 1405 b. Aceste discuții pun foarte bine în evidență lipsa de coincidență între sens și referent. „Nu este exact, așa cum pretinde Brison, că nu ar exista cuvinte obscene, de vreme ce dacă ai spune într-un fel în loc de altfel semnifică oricum același lucru ; e o eroare ; căci un cuvînt poate fi mai precis, mai asemănător, mai propriu ca să pună în lumină un lucru“ (1405 b ; cf. cu un alt exemplu din *Fizica,* 263 b). Mai general, dar și într-o manieră mai complexă, termenul *logos* desemnează, în unele texte, ceea ce cuvîntul semnifică, în opoziție cu lucrurile înseși, cf. de exemplu, în *Metafizica,* 1012 a : „Noțiunea, semnificată prin nume, este însăși definiția lucrului“.

3. Cuvintele nu constituie unicul caz de exemplu privilegiat al simbolului (și tocmai printr-asta textele lui Aristotel depășesc cadrul unei semantici strict lingvistice) ; al doilea exemplu citat sînt literele. Nu vom insista aici asupra rolului secundar acordat literelor în raport cu sunetele ; tema e bine cunoscută datorită lucrărilor lui J. Derrida. Remarcăm mai degrabă că e greu de imaginat cum anume subîmpărțirea tripartită a simbolului (sunet-stare sufletească-lucru) s-ar putea aplica acestor simboluri specifice care sînt literele ; nu se vorbește aici decît de două elemente, cuvintele scrise și cuvintele rostite.

4. O remarcă în plus privind conceptul central al acestei descrieri : stările sufletești. În primul rînd se va nota că este vorba de o entitate psihică, de ceva ce nu este în cuvînt, ci în spiritul celor ce folosesc limbajul. În al doilea rînd, deși este un fenomen psihic, această stare sufletească nu este nicidecum individuală : e identică la toată lumea. Această entitate ține deci de o „psi-

hologie" socială sau chiar universală, mai degrabă decît de una individuală.

Rămîne o problemă pe care doar o vom formula, fără să o putem examina : aceea a raportului dintre „stările sufleteşti" şi semnificanţă, aşa cum apare, de exemplu, în textul *Poeticii,* unde numele este definit ca un „compus de sunete semnificante" (1457 a). S-ar părea că (dar mă abţin de la orice afirmaţie categorică) se poate vorbi de două stări ale limbajului : o stare virtuală, cum se consideră în *Poetica,* unde e absentă orice perspectivă psihologică ; şi în act, ca în *Despre interpretare,* text unde sensul devine un sens trăit. Oricum, existenţa semnificanţei limitează natura psihică a sensului în general.

Acestea sînt primele rezultate de care dispunem. Cu greu s-ar putea vorbi de o concepţie semiotică : simbolul e definit ca fiind mai larg decît cuvîntul, dar nu s-ar părea că Aristotel a luat temeinic în considerare chestiunea simbolurilor nelingvistice, şi nici că ar fi căutat să descrie varietatea simbolurilor lingvistice.

Un al doilea moment care marchează reflecţia asupra semnului se află în gîndirea stoicilor. După cum se ştie, cunoaşterea acestei gîndiri este extrem de dificilă, căci referitor la ea nu dispunem decît de fragmente care, în plus, sînt extrase din autori în genere ostili stoicilor. Sîntem, aşadar, obligaţi să ne mulţumim cu cîteva succinte indicii. Fragmentul cel mai important se găseşte la Sextus Empiricus, în *Împotriva matematicienilor,* VIII, 11—12 :

> Stoicii spun că trei lucruri sînt legate între ele : semnificatul, semnificantul şi obiectul. Dintre acestea, semnificantul este sunetul, de exemplu „Dion" ; semnificatul este însuşi lucrul revelat, pe care noi îl înţelegem ca existînd dependent de gîndirea noastră, dar pe care barbarii nu îl înţeleg, deşi sînt în stare să audă cuvîntul pronunţat ; în vreme ce obiectul este ceea ce există în exterior : de exemplu, Dion în persoană. Două din aceste lucruri sînt corporale : sunetul şi obiectul, pe cînd unul este

necorporal, acesta este entitatea semnificată, e ceea ce se poate exprima *(lekton)*, care-i adevărat sau fals.

Să relevăm din nou cîteva puncte importante.

1. Se va putea constata că aici își fac apariția termenii de semnificant și semnificat (într-un sens pe care, faptul merită reținut, Saussure nu îl va menține) dar nu și cel de semn. Această absență, se va vedea îndată, nu e datorată întîmplării. Exemplul dat e un cuvînt, mai exact un nume propriu, și nimic nu arată că s-ar avea în vedere existența altor specii de simboluri.

2. Aici, ca și la Aristotel, sînt introduse simultan trei categorii de simboluri ; se va remarca, în ambele texte, că obiectul, deși exterior limbajului, este necesar pentru definiție. Nici o diferență notabilă nu separă, în cele două expuneri, primul de al treilea element, sunet și obiect.

3. Dacă există o diferență, ea se află în *lekton*, ceea ce se poate exprima sau semnificatul. În literatura modernă s-a iscat, în legătură cu natura acestei entități, o aprigă controversă, care n-a dus la nici o concluzie ; ceea ce ne-a determinat să păstrăm chiar termenul grecesc. În primul rînd trebuie reamintit că statutul său de „necorporal" constituie o excepție în filosofia categoric materialistă a stoicilor. Ceea ce înseamnă că nu e posibil să fie conceput ca o întipărire în minte, fie și numai convențională : astfel de întipăriri (sau „stări sufletești") sînt, pentru stoici, corporale ; în schimb, „obiectele" nu trebuie să aparțină în mod necesar lumii ce poate fi observată prin simțuri ; ele pot fi la fel de bine fizice sau psihice. *Lekton*-ul nu se situează în mintea locutorilor, ci chiar în limbaj. Referința la barbari este revelatoare. Aceștia aud sunetul și văd omul, dar ignoră *lekton*-ul, adică însuși faptul că acest sunet evocă acel obiect. *Lekton*-ul este capacitatea primului element de a-l desemna pe-al treilea ; în acest sens, faptul că se dă ca exemplu un nume propriu este foarte semnificativ, deoarece numele propriu, spre deosebire de celelalte cuvinte, nu are sens, dar, la fel ca celelalte

Scanned with OKEN Scanner

cuvinte, are capacitatea de a desemna. *Lekton*-ul depinde de gîndire, dar nu se confundă cu ea ; nu-i un concept și cu atît mai puțin o idee platoniciană cum s-a crezut că s-ar putea spune ; e mai degrabă nivelul la care operează gîndirea. Totodată, articulația internă a celor trei termeni nu e la fel ca la Aristotel, nu mai există două relații radical distincte (de semnificație și de imagine) ; *lekton*-ul e ceea ce permite sunetelor să se raporteze la lucruri.

4. Ultimele cuvinte ale lui Sextus, potrivit cărora *lekton*-ul poate fi adevărat sau fals, ne incită să-i dăm dimensiunile unei propoziții ; totuși, exemplul citat, care este un cuvînt izolat, merge într-un sens diferit. Aici, alte fragmente, reproduse fie de Sextus, fie de Diogene Laerțiu, ne îngăduie să vedem lucrurile mai clar.

Pe de o parte, *lekton*-ul poate fi complet (propoziția) sau incomplet (cuvîntul). Iată textul lui Diogene : „Stoicii fac deosebire între *lekta* complete și incomplete. Ultimele sînt cele ale căror expresie e incompletă, de pildă «scrie». Ne întrebăm : cine ? Complete sînt cele care au un sens complet «Socrate scrie»“ *(Viață,* VII, 63). Această distincție există și la Aristotel, ducînd la teoria gramaticală despre părțile vorbirii ; nu ne vom ocupa de ea aici.

Pe de altă parte, propozițiunile nu sînt în mod necesar adevărate sau false : acest lucru este valabil doar pentru aserțiuni, dar mai există imperativul, interogativul, jurămîntul, imprecația, ipoteza, vocativul etc. (*ibid.*, 65) ; ceea ce constituia un alt loc comun în vremea aceea.

La fel ca și la Aristotel, nici aici nu se poate vorbi despre o teorie semiotică explicită ; deocamdată este adus în discuție semnul lingvistic, și numai el.

LOGICA

Folosirea unor titluri deosebite : „semantica“, „logica“, presupune o operațiune oarecum arbitrară, din

moment ce autorii antici nu fac o astfel de distincție. Dar în acest fel se vede mai clar autonomia textelor care, dintr-un punct de vedere posterior, tratează probleme înrudite. Vom trece în revistă aceiași autori.

La Aristotel, teoria logică a semnului e prezentă în *Analiticile prime* și în *Retorica*. Iată mai întîi definiția : „Ființa a cărei existență sau producere antrenează existența sau producerea unui alt lucru, fie anterior, fie posterior, este semnul producerii sau al existenței celuilalt lucru“ *(An. pr., 70 a)*. Exemplu care ilustrează noțiunea și e hărăzit să aibă o faimă îndelungată : faptul că această femeie are lapte e semn că a născut.

Trebuie mai întîi să situăm noțiunea de semn în contextul său. Pentru Aristotel, semnul e un silogism trunchiat : cel căruia îi lipsește concluzia. Una din premise (cealaltă poate, de asemenea, să lipsească — asupra acestei probleme vom mai reveni) servește drept semn ; desemnatul este concluzia (absentă). Aici se impune o primă corecție : pentru Aristotel, silogismul ilustrat de exemplul precedent nu se deosebește cu nimic de silogismul obișnuit (de tipul „Dacă toți oamenii sînt muritori...“). Acum se știe că lucrurile nu stau chiar așa ; silogismul tradițional descrie raportul predicatelor în interiorul propoziției (sau cel al predicatelor care apar în propoziții vecine), în timp ce exemplul citat ține de logica propozițională și nu de cea predicativă ; raporturile dintre predicate nu mai sînt pertinente, contînd doar relațiile interpropoziționale. E ceea ce logica antică ascunde sub vocabula, destinată să descrie tocmai astfel de cazuri, de „silogism ipotetic“.

Esențial este că se trece de la o propoziție („această femeie are lapte“) la alta („această femeie a născut“), și nu de la un predicat la altul (de la „muritori“ la „oameni“), căci astfel se trece dintr-o dată de la substanță la eveniment ; iar acest lucru facilitează foarte mult luarea în considerare a simbolismului nelingvistic. S-a văzut, pe de altă parte, că definiția lui Aristotel vorbea de lucruri și nu de propoziții (cazul invers e prezent în alte texte). În consecință, nu e deloc sur-

Scanned with OKEN Scanner

prinzător să se constate că Aristotel are acum explicit în vedere semnele nelingvistice, mai exact semnele vizuale (70 b); exemplul imaginat este: extremitățile mari pot fi, la lei, semnele curajului. Perspectiva lui Aristotel este aici mai mult epistemologică decît semiotică: el se întreabă dacă nu e posibil să dobîndească anumite cunoștințe pornind de la astfel de semne; din acest punct de vedere, el va face distincție între semnul necesar *(tekmerion)* și cel doar probabil. Vom lăsa deoparte și această direcție de reflecție.

O altă clasificare are în vedere conținutul predicatelor în fiecare propoziție. „Dintre semne, unul prezintă relația de la individual la universal; celălalt, de la universal la particular" *(Retorica,* I, 1357 b*)*. Exemplul femeii care a născut ilustrează acest ultim caz; un exemplu pentru primul tip este: „Un semn că învățații sînt drepți este că Socrate era învățat și drept". Și aici se văd neajunsurile pricinuite de confuzia între logica predicatelor și cea a propozițiunilor: dacă Socrate este, într-adevăr, individualul în raport cu universalul (învățat, drept), în schimb, faptul că această femeie are lapte și faptul că a născut sînt amîndouă de același nivel logic: sînt două „particulare" în raport cu legea generală „dacă o femeie are lapte, înseamnă că a născut".

Pe planul limbajului, semnele sînt propoziții subînțelese; dar nu orice propoziție subînțeleasă, ne previne Aristotel, este evocată de „semn". Există într-adevăr propoziții implicite care vin fie de la memoria colectivă, fie de la logica lexicului („de exemplu, cînd se spune: cutare este om, se spune, de asemenea, că e animal, că e însuflețit, că e biped și e susceptibil de rațiune și de cunoaștere": *Tropica,* 112 a); altfel spus, propoziții sintetice și propoziții analitice. Pentru ca să fie semn, trebuie ceva mai mult decît acest sens implicit; dar Aristotel nu precizează ce anume.

Niciodată teoria semnului logic nu este articulată cu cea a simbolului lingvistic (nici cu cea, se va vedea mai

Scanned with OKEN Scanner

tîrziu, a tropului retoric). Chiar și termenii tehnici sînt diferiți : semn aici, dincolo simbol.

La fel vor sta lucrurile și la stoici. Iată una din transcrierile lui Sextus Empiricus :

> Voind să prezinte noțiunea de semn, stoicii spun că acesta este o propoziție care-i antecedentul în premisa majoră și care descoperă consecventul. (...) Ei numesc antecedent prima propoziție într-o majoră silogistică ce începe cu adevărul pentru a termina tot cu adevărul. Ea face să fie descoperit consecventul, căci propoziția „o femeie are lapte" pare să o indice pe aceasta : „ea a născut" din această majoră silogistică : dacă o femeie are lapte, ea a născut (*Schițe pyrroniene*, II, XI).

Se regăsesc aici multe din elementele analizei aristotelice, chiar și exemplul cheie. Teoria semnului este înrudită cu teoria demonstrației ; și, odată mai mult, pe autorii ei îi interesează natura cunoștințelor ce se pot trage din ea. Singura diferență — dar importantă — este că stoicii, care practică logica propozițiunilor nu pe cea a claselor, sînt conștienți de proprietățile logice ale acestui tip de raționament. Consecințele acestei atenții preferențiale acordată propoziției sînt surprinzătoare : datorită ei, așa cum am mai remarcat vorbind despre Aristotel, începe să li se dea o atenție susținută celor pe care noi le vom numi semne nelingvistice. Logica aristotelică a claselor „se potrivește cu o filosofie a substanței și a esenței" (Blanché) ; logica propozițională surprinde faptele în devenirea lor, ca eveniment. Or, iată că tocmai evenimentele (și nu substanțele) vor putea fi tratate ca semne. Schimbarea din obiectul de cunoaștere (clase — propoziții) antrenează deci o lărgire pe planul materiei ce e luată în considerare (lingvisticului începe să i se adauge nelingvisticul).

Absența articulației între această teorie și precedenta (cea a limbajului) este aici și mai izbitoare, din cauza proximității termenilor utilizați. S-a notat că, în teoria lor semantică, stoicii nu vorbeau de semne, ci numai de

Scanned with OKEN Scanner

semnificant și de semnificat ; înrudirea este totuși frapantă, și scepticul Sextus n-a pierdut prilejul de a o releva. Or, tocmai această critică, în care este explicitată necesitatea de a se stabili o legătură între diversele teorii ale semnului, constituie un nou mare pas spre constituirea semioticii. Sextus pare să creadă că este vorba de unul și același „semn" în ambele cazuri ; dar, comparînd cuplul semnificant-semnificat cu cuplul antecedent-consecvent, observă mai multe deosebiri ; ceea ce-l determină să formuleze următoarele obiecții :

1. Semnificantul și semnificatul sînt simultani, în vreme ce antecedentul și consecventul sînt succesivi : cum li s-ar putea da ambelor relații același nume ?

> Antecedentul nu poate descoperi consecventul pentru că acesta este, în raport cu semnul, lucrul semnificat și, prin urmare, este perceput în același timp cu el. (...) Dacă semnul nu e perceput înaintea lucrului semnificat, el nu poate descoperi ceea ce este perceput odată cu el și nu după el... *(Schițe*, II, XI, 117—118*)*.

2. Semnificantul este „corporal" în vreme ce antecedentul, fiind o propoziție, este „necorporal".

> Semnificanții se deosebesc de semnificați. Sunetele semnifică, dar *lekta* sînt semnificate, inclusiv în propoziții. Și pentru că propozițiunile sînt semnificate și nu semnificante, semnul nu poate fi o propoziție *(Împotriva*, 264*)*.

3. Trecerea de la antecedent la consecvent este o operațiune logică ; dar oricine poate interpreta faptele pe care le observă ; chiar și animalele.

> Dacă semnul este un raționament și antecedent într-o premisă majoră validă, cei care nu știu nimic despre raționament și n-au studiat niciodată mecanismele logice ar trebui să fie cu desăvîrșire incapabili de a interpreta semnele. Dar nu așa stau lucrurile ; căci, de multe ori, marinari analfabeți sau agricultori care nu sînt deloc obișnuiți cu teoremele logice, interpretează foarte bine semnele :

Scanned with OKEN Scanner

unii pe cele ale mării, anunțînd vînturile sau perioadele de acalmie, furtunile sau vremea frumoasă ; ceilalți pe cele ale ogoarelor, prezicînd recolte bune sau slabe, seceta și ploaia. Dar de ce să vorbim de oameni, din moment ce anumiți stoici au înzestrat chiar și animalele, care n-au judecată, cu înțelegerea semnelor ? Căci, într-adevăr, cîinele cînd urmărește vînatul după urme interpretează niște semne ; numai că el procedează astfel fără să facă apel la judecata „dacă există urme, există și animal". La fel și calul, îmboldit cu ciomagul sau lovit cu biciul, o ia la fugă ; dar nici el nu face un raționament logic, cu o premisă cum ar fi „dacă plesnește din bici, eu trebuie să alerg". Deci semnul nu e un raționament în care antecedentul ar fi premisa majoră validă *(ibid.,* 269—271).

Trebuie să recunoaștem că, deși de multe ori considerațiile critice ale lui Sextus sînt dispute pur formale, în acest caz ele nu sînt lipsite de temei. Asimilarea celor două specii de semne pune într-adevăr unele probleme. Să ne imaginăm că Sextus a căutat nu inconsistența doctrinei stoice, ci articularea celor două teorii. Obiecțiile lui devin tot atîtea critici constructive, care se pot formula astfel :

1. Simultaneitatea și succesiunea sînt consecințele unei deosebiri fundamentale : pentru că, în cazul semnului lingvistic (cuvînt sau propoziție), semnificantul evocă direct semnificatul său ; în cel al semnului logic, antecedentul, ca segment lingvistic, are un sens al lui, care va fi menținut ; și numai într-un plan secundar el mai evocă și altceva, anume consecventul. Diferența dintre ele este diferența dintre semnele directe și cele indirecte sau, într-o terminologie opusă terminologiei lui Aristotel, între semne și simboluri.

2. Semnele directe sînt compuse din elemente eterogene : sunete, *lekton* necorporal, obiect ; simbolurile indirecte sînt compuse din entități de aceeași natură : un *lekton,* de pildă, evocă un alt *lekton.*

3. Aceste simboluri indirecte pot fi la fel de bine lingvistice sau nelingvistice. În primul caz, ele iau forma a două propoziţiuni ; în al doilea, a două evenimente ; sub această ultimă formă, ele sînt accesibile nu numai logicienilor, ci şi oamenilor neînvăţaţi, şi chiar animalelor. Substanţa simbolului nu îngăduie să-i bănuieşti structura. Nu va fi confundată, pe de altă parte, o capacitate (inferenţa) cu posibilitatea de a vorbi despre ea (discursul logicianului).

Dacă reexaminăm clasificarea în *lekta* complete şi incomplete, observăm că este posibil să reconstituim un tablou în care o căsuţă rămîne goală.

	cuvînt	propoziţiune
direct	lekton complet	lekton incomplet
indirect	?	semn

Această absenţă este cu atît mai stranie (greşeala trebuie poate căutată în faptul că scrierile stoicilor ne-au parvenit doar fragmentar) cu cît stoicii sînt fondatorii unei tradiţii hermeneutice care se fundamentează pe sensul indirect al *cuvintelor* — pe *alegorie*. Cu aceasta însă intrăm în cadrul unei alte discipline.

Înainte de a părăsi teoria logică a stoicilor, trebuie să menţionăm o altă problemă. Sextus arată că ei împart semnele în două clase : comemorative şi revelatoare. Această subdivizare rezultă dintr-o clasificare prealabilă a lucrurilor, potrivit căreia acestea sînt sau evidente sau nonevidente şi, în ultimul caz, sînt nonevidente o dată pentru totdeauna, sau ocazional, sau prin natura lor. Primele două clase rezultînd din această împărţire, lucruri evidente sau nonevidente o dată pentru totdeauna, nu determină intervenţia semnului ; ultimele două sînt cele care impun intervenţia lui, devenind astfel baza a două specii de semne :

> Cele care sînt nonevidente pentru moment şi cele care sînt incerte prin natura lor sînt perceptibile

> prin semne, nu prin aceleași semne, ci primele prin semne comemorative (sau de amintire), celelalte prin semne revelatoare (sau indicatoare). Se numește semn comemorativ un semn care, fiind observat cu limpezime odată cu lucrul semnificat, de îndată ce ne cade sub simțuri, oricît de nonevident ar fi lucrul, ne îndeamnă să ne amintim ceea ce a fost observat în același timp cu el, chiar dacă nu este observat în mod limpede, așa cum se întîmplă cu fumul și cu focul. Semnul revelator, după cum spun ei, este cel care n-a fost observat cu limpezime în același timp cu lucrul, ci care prin propria sa natură și alcătuire îl indică pe cel căruia îi este semn, așa precum mișcările trupului sînt semnele sufletului (*Schițe*, II, X, 99—101).

Alte exemple pentru aceste specii de semne : comemorative — cicatricea pentru rană, oprirea inimii pentru moarte ; revelatoare — sudoarea pentru porii pielii.

Această distincție nu pare să pună în discuție structura specific semiotică a semnului, și nu ridică decît o problemă epistemologică. Dar în critica făcută acestei distincții, Sextus aduce dezbaterea pe un teren care ne este mai familiar. Căci el nu crede în existența semnelor revelatoare. Va modifica, deci, în primul rînd relația dintre aceste două clase, ridicînd-o pe una — semnul comemorativ — la rangul de gen și coborînd-o pe cealaltă — semnul revelator — la cel de specie, în existența căreia, dealtfel, el nici nu crede *(Împotriva*, 143*)*. Pornind de aici, el aduce în discuție alte două opoziții : semne polisemice și monosemice, semne naturale și convenționale. Dezbaterea poate fi rezumată astfel : Sextus contestă existența semnelor revelatoare afirmînd că acestea nu permit să dobîndești nici o cunoaștere sigură, datorită faptului că un lucru poate să simbolizeze, potențial, o infinitate de alte lucruri ; acesta, deci, nu e semn. La care stoicii replică : dar semnele comemorative (a căror existență Sextus o admite, totuși) pot, și ele, să fie polisemice și să evoce mai multe lucruri deodată. Sextus admite această stare de fapt, dar arată că ea are

alt temei : semnele comemorative nu pot fi polisemice decît datorită unei convenții. Or, semnele revelatoare sînt, prin definiție, naturale (ele există ca lucruri înainte de a fi interpretate). Semnele comemorative sînt fie naturale (cum este fumul pentru foc), dar atunci sînt monosemice, fie convenționale, și atunci pot fi ori monosemice (precum cuvintele), ori polisemice (așa cum e torța aprinsă, care o dată vestește sosirea prietenilor, altă dată sosirea dușmanilor. Iată, dealtfel, textul lui Sextus :

> Ca răspuns celor ce trag concluzii din semnele comemorative și citează cazul torței sau cel al clopotului (care poate vesti deschiderea pieții de carne ori nevoia de a se stropi drumurile) trebuie să declarăm că nu e nimic paradoxal în faptul că astfel de semne pot vesti mai multe lucruri deodată. Căci aceste semne sînt hotărîte de legiuitori, și stă în puterea noastră să le facem a releva un singur lucru sau mai multe. Dar pentru că semnul revelator este hărăzit să sugereze mai cu seamă lucrul semnificat, el trebuie în mod necesar să nu indice decît un singur lucru *(Împotriva,* 200—201*)*.

Această critică a lui Sextus nu interesează numai prin argumentarea ideii că semnul perfect nu trebuie să aibă decît un singur sens, sau pentru că dovedește preferința lui Sextus pentru semnele convenționale. S-a văzut că opoziția natural-convențional se referea pînă atunci la originea cuvintelor și că trebuie să se opteze pentru una *sau* pentru cealaltă soluție (ori pentru un compromis între cele două). În ceea ce-l privește, Sextus o aplică semnelor în general (printre care cuvintele nu constituie decît un caz particular) și, mai mult, el concepe existența simultană a uneia *și* a celeilalte specii de semne, naturale și convenționale ; diferența este capitală. În felul acesta el se situează într-o perspectivă categoric semiotică. Să fie oare numai întîmplător faptul că, pentru a se dezvolta, ea a avut nevoie de un anume eclectism (aici, cel al lui Sextus) ?

Scanned with OKEN Scanner

RETORICA

S-a văzut că deși „semnul", în sensul dat de Aristotel, era tratat de acesta în cadrul retoricii, analiza lui aparținea de fapt logicii. Acum va fi studiat nu „semnul", ci sensurile indirecte, sau *tropii*.

Și de data aceasta trebuie să începem tot cu Aristotel, căci la el se găsește originea opoziției propriu-transpus, care ne va interesa în primul rînd. Însă la origine opoziția nu e ceea ce va deveni mai tîrziu. Nu numai că în descrierea ei, la Aristotel lipsește orice perspectivă semiotică, dar această opoziție nu are încă rolul preponderent pe care noi ne-am obișnuit să vedem că-l joacă. Transpunerea sau metafora (termen care la el desemnează ansamblul tropilor) nu este o structură simbolică, posedînd, între altele, o manifestare lingvistică, ci o specie de cuvînt : cea în care semnificatul este altul decît semnificatul obișnuit ; ea apare în cadrul unei liste de clase lexicale, care comportă, la prima vedere cel puțin, opt termeni ; e o specie complementară a neologismului, sau inovație în semnificant. La drept vorbind, definițiile existente sînt ceva mai ambigue. Se poate citi în *Poetica* : „Transpunerea este trecerea unui nume de la un obiect la alt obiect" (1457 b) ; și un pasaj paralel din *Tropica* — unde însă termenul de metaforă (transpunere) nu apare — spune : „Mai există și din cele care denumesc lucrurile prin nume luate de la alte obiecte (numind, de pildă, platanul, *bărbat*), abătîndu-se astfel de la folosința obișnuită" (109 a). *Retorica* vorbește, în legătură cu operațiunea tropică, despre „ceea ce nu este numit numindu-l" (1405 a). După cum se vede, Aristotel ezită între două definiții ale metaforei, sau o definește chiar prin această duplicitate : ea e sau sensul impropriu al unui cuvînt (trecere, abatere de la uzajul curent) sau expresia improprie pentru a evoca un sens (un nume al unui obiect dat altuia, o denumire care evită denumirea proprie). Oricum ar sta lucrurile, metafora rămîne o categorie pur lingvistică ; mai mult chiar, e o subclasă de cuvinte. Alegerea unei metafore

mai degrabă decît a unui termen nemetaforic se explică prin aceeași tendință care ne face să alegem un anume sinonim în locul altuia : se caută mereu ceea ce este apropiat și potrivit. Iată un pasaj care ilustrează acest lucru :

> Dacă vrei să-ți lauzi obiectul, trebuie să împrumuți metafora de la ceea ce este, în același gen, mai nobil ; dacă vrei să-l ponegrești, de la ceea ce este de valoare mai scăzută ; vreau să spun, de exemplu, deoarece contrariile sînt de același gen, că, a afirma într-un caz cum că cel care cerșește se roagă, și într-altul că cel ce se roagă cerșește, aceste două acțiuni fiind și una și cealaltă cereri, înseamnă să faci ceea ce tocmai am arătat *(Retorica,* III, 1405 a).

Transpunerea este un mijloc stilistic între multe altele (chiar dacă e preferată de Aristotel) și nu un mod de existență a sensului, care ar fi necesar să se articuleze cu semnificația directă. Cel propriu, la rîndul său, nu e cel direct, ci cel apropriat. Se înțelege că, în aceste condiții, teoria transpunerii nu constituie, deocamdată, un pas înainte spre o tipologie a semnelor.

Lucrurile nu se vor opri aici. Chiar din vremea discipolilor lui Aristotel, la Teofrast între alții, figurile retorice vor începe să joace un rol din ce în ce mai important ; se știe că această mișcare nu se va termina decît odată cu moartea retoricii, care se va produce atunci cînd ea se va fi transformat într-o „figuratică". Însăși înmulțirea termenilor este semnificativă. Alături de „transpunere", folosit mereu în sensul generic, apar *trop* și *alegorie, ironie* și *figură*. Definițiile lor nu se îndepărtează prea mult de cele ale lui Aristotel. De exemplu, pseudo-Heraclit scrie : „Figura de stil care spune un lucru dar semnifică un altul, diferit de lucrul spus, se numește pe numele său adevărat alegorie" ; iar Trifon : „Tropul este un fel de a vorbi îndepărtat de sensul propriu". Tropul și sinonimele lui se definesc aici ca apariție a unui sens secund — nu ca o substituire a

unui semnificant cu altul. În schimb se modifică lent locul și rolul global al tropilor, care tind din ce în ce mai hotărît să devină unul din cei doi poli posibili ai semnificației (celălalt fiind expresia directă) ; opoziția, de pildă, e mult mai puternică la Cicero decît la Aristotel.

Să examinăm rapid ultimul inel al lanțului retoric în lumea antică, la cel care a făcut sinteza tradiției : Quintilian. Nu găsim nici la el, așa cum nu am găsit nici la Aristotel, o examinare semiotică a tropilor. Datorită amploarei tratatului său, Quintilian va încorpora în cele din urmă în considerațiile sale o seamă de sugestii în acest sens ; dar lipsa lui de rigoare îl va împiedica să formuleze explicit problemele. În timp ce expresia indirectă este clasificată de Aristotel printre celelalte numeroase mijloace lexicale, Quintilian tinde să o prezinte ca pe unul din cele două moduri posibile ale limbajului : „Ne place mai mult să facem ca lucrurile să fie subînțelese decît să le spunem deschis“ *(Institutio Oratoria,* VIII, AP, 24*)*. Dar încercarea lui de a teoretiza opoziția între „a spune“ și „a face subînțeles“, care trece prin categoriile de propriu și transpus, nu izbutește ; în ultimă instanță, tropii sînt tot proprii : „Metaforele juste se numesc, de asemenea, proprii“ (VIII, 2, 10).

Un fapt curios îl constituie prezența onomatopeii printre tropi. E greu de înțeles această apartenență dacă ne menținem la definirea tropilor prin schimbarea de sens (sau prin alegerea unui semnificant impropriu, căci ambele concepții se găsesc la Quintilian). Singura explicație posibilă rezidă tocmai într-o concepție semiotică a tropului, și anume că este un semn motivat : aceasta e singura trăsătură comună a metaforei și a onomatopeii. Această idee însă nu este formulată de Quintilian ; abia în secolul al XVIII-lea va fi enunțată de Lessing.

Quintilian consacră multe pagini alegoriei ; dar această importanță cantitativă nu are și un revers teoretic. Alegoria este definită, așa cum era și la Cicero, ca o suită

de metafore, ca o metaforă prelungită. Ceea ce uneori pune probleme, așa cum găsim în definiția exemplului ; căci acesta, spre deosebire de metaforă, păstrează sensul asertiunii inițiale care-l conține, și, cu toate acestea, după Quintilian, exemplul e înrudit cu alegoria. Dar această problemă (a subdiviziunilor în cadrul semnelor indirecte) trece nebăgată în seamă, așa cum rămîne foarte imprecisă granița dintre tropi și figurile de gîndire.

Domeniul retoricii ca atare nu conține teorii semiotice ; dar le pregătește, și pregătirea o face prin atenția acordată sensului indirect. Grație retoricii, opoziția propriu-transpus devine familiară lumii antice (chiar dacă în privința conținutului ei există incertitudini).

HERMENEUTICA

Tradiția hermeneutică este atît de bogată și de multiformă, încît e deosebit de dificil de realizat o privire de ansamblu. Obiectul ei pare să fi fost delimitat încă din cea mai îndepărtată antichitate, fie și numai sub forma unei opoziții între două regimuri ale limbajului, direct și indirect, clar și obscur, *logos* și *muthos*, și, în consecință, între două moduri de receptare, comprehensiunea pentru unul, interpretarea pentru celălalt. În această privință, stă mărturie faimosul fragment din Heraclit, care descrie cuvintele oracolului de la Delfi : „Stăpînul al cărui oracol se află la Delfi nu spune nimic și nu ascunde nimic, ci semnifică.“ Este evocată în termeni asemănători învățătura lui Pitagora : „Cînd discuta cu cei care-i erau mai apropiați, îi exorta fie descriindu-și gîndurile pe îndelete, fie folosindu-se de simboluri“ (Porphir). Această opoziție va fi menținută în scrierile posterioare, fără să se încerce totuși o justificare ; iată un exemplu extras din Dionis din Halicarnas : „Unii îndrăznesc să spună că forma figurată nu-i îngăduită în discurs. După ei ar trebui să spui sau să nu spui, dar totdeauna simplu, și să se renunțe de acum

înainte la a se vorbi prin subînțelesuri" *(Arta retorică, IX)*.

În interiorul acestui cadru conceptual extrem de general vin să se înscrie numeroase practici exegetice, pe care ne vom mărgini să le repartizăm în două serii foarte îndepărtate una de cealaltă : *comentariul* textelor (în primul rînd al lui Homer și al *Bibliei*) și *divinația,* sub formele cele mai variate (ale profeției).

Ar putea să pară surprinzător faptul că divinația figurează printre practicile hermeneutice ; este însă vorba de descoperirea unui sens pentru obiectele care nu-l aveau, sau a unui sens secund, pentru celelalte. Să constatăm în primul rînd — acesta va fi aici primul pas spre o concepție semiotică — însăși varietatea substanțelor ce devin punctul de plecare al unei interpretări : de la apă la foc, de la zborul păsărilor la măruntaiele animalelor, totul pare că poate deveni semn și, prin urmare, să dea naștere interpretării. Mai mult, se poate afirma că acest tip de interpretare este înrudit cu cel la care ne obligă modurile indirecte ale limbajului, adică alegoria. Doi autori pot dovedi aici existența unei tradiții extrem de heterogene.

Mai întîi, Plutarh, cînd caută să caracterizeze limbajul oracolelor, apropierea de expresia indirectă este inevitabilă ; astfel :

> Odată cu explicarea oracolelor, s-a produs, în privința lor, în felul de a judeca al oamenilor, o evoluție paralelă cu alte schimbări : altădată, stilul lor ciudat și straniu, cu desăvîrșire ambiguu și perifrastic, era, pentru mulțimea pe care o umpleau de admirație și de respect religios, un motiv de a crede în caracterul lor divin ; mai tîrziu însă, lumea voi să afle fiecare lucru limpede și cu ușurință, fără emfază și fără să se recurgă la ficțiune, și poezia care înconjura oracolele era învinuită că se opune cunoașterii adevărului, amestecînd întunecime și umbre în revelațiile zeului ; ba chiar începuseră să fie suspectate metaforele, enigmele și echivocurile că ar fi pentru divinație un fel de

ieşire sau refugiu, pregătite pentru a permite ghicitorului să fugă sau să se ascundă în cazul cînd greşeşte (*Despre oracolele Pitiei,* 25, 406 F—407 B).

Limbajul oracular este asimilat aici limbajului transpus şi obscur al poeţilor.

Al doilea martor : Artemidor din Efes, autorul celei mai celebre *Chei a viselor,* rezumă şi sintetizează o tradiţie chiar de pe atunci bogată. De la bun început, interpretarea viselor e pusă constant în relaţie cu cea a cuvintelor, cînd prin asemănare :

> La fel precum dascălii de gramatică, după ce i-au învăţat pe copii valoarea literelor, le arată apoi cum trebuie să le folosească pe toate la un loc, aşa şi eu voi adăuga la ceea ce am spus cîteva scurte indicaţii finale care trebuie urmate, pentru ca oricine să găsească în cartea mea cu uşurinţă învăţătura ce şi-o doreşte (III, *Concluzii*).

cînd prin contiguitate :

> Trebuie, aşijderea, cînd visele sînt ciuntite şi, ca să zic aşa, n-ai de unde să le apuci, ca onirocritul să adauge de la el însuşi cîte ceva plăsmuit de el, şi mai cu seamă la visele în care se văd fie litere care nu prezintă sensul complet, fie un cuvînt care n-are legătură cu lucrul ; onirocritul trebuie atunci să opereze fie metateze, fie schimbări sau adăugiri de litere sau silabe (I, 11).

Mai mult decît atît, Artemidor îşi începe cartea făcînd o distincţie între două specii de vise, şi această distincţie îşi anunţă cu limpezime originea : „Între vise, unele sînt *teorematice,* altele *alegorice.* Sînt teorematice cele a căror împlinire seamănă aidoma cu ceea ce au arătat. (...) În schimb, alegorice sînt visele care semnifică anumite lucruri prin mijloacele altor lucruri“ (I, 2). Această opoziţie este probabil calchiată pe cea dintre propriu şi transpus, două categorii retorice ; aici însă ea se aplică la o materie nelingvistică. Se găseşte, dealtfel, o apropiere, poate involuntară, între imaginile onirice şi tropii retorici chiar la Aristotel care, pe de o

parte, afirmă că „a face metafore bune înseamnă să remarci bine asemănările" *(Poetica,* 1459 a*)*, și, pe de altă parte, că „interpretul cel mai priceput al viselor e cel care poate observa asemănările" *(Despre divinația în somn,* 2*)* ; Artemidor scria și el : „Interpretarea viselor nu e nimic altceva decît apropierea asemănătorului de asemănător" (II, 25).

Să revenim acum la activitatea hermeneutică principală : exegeza textuală. La început e o practică în care nu e implicată nici o teorie specială a semnului ; e ceea ce s-ar putea numi mai degrabă o strategie a interpretării, care variază de la o școală la alta. Va trebui să-l așteptăm pe Clement din Alexandria pentru a găsi, în sînul tradiției hermeneutice, o tentativă în direcția semioticii. La început, Clement anunță foarte explicit unitatea domeniului simbolic — dealtfel marcat prin folosirea sistematică a cuvîntului „simbol" ; el folosește, de asemenea, și formula „mod de expresie în termeni ascunși" (*V,* 19, 3). Iată un exemplu de enumerare a varietăților domeniului simbolic :

> Aceste formalități care au loc la romani pentru testamente, cum ar fi prezența balanțelor și a monezilor mărunte pentru a evoca justiția ; o ceremonie de eliberare a sclavilor pentru a reprezenta împărțirea bunurilor, și trasul de urechi pentru a invita pe mijlocitor să servească *(Stromates,* V, 55, 4*)*.

Toate procedeele acestea sînt simbolice, așa cum este și limbajul indirect :

> Aeteas, regele sciților, către poporul din Bizanț : Nu stînjeniți ridicarea birurilor, căci altminteri iepele mele se vor adăpa din fluviile voastre. Barbarul le vestea prin acest limbaj simbolic războiul ce avea să-l ducă pe pămîntul lor (V, 31, 3).

Dacă aici se face o asimilare între simbolismul nelingvistic și simbolismul lingvistic, în schimb se menține o distincție netă între limbajul simbolic și nesimbolic (direct și indirect) : *Scriptura* comportă pasaje scrise și într-un fel și în celălalt, dar în citirea lor ne vor iniția

specialiști diferiți, un Didascal pe de o parte, un Pedagog pe de altă parte.

Clement este totodată autorul cîtorva reflecții asupra scrierii egiptene, care au influențat profund interpretarea acesteia de-a lungul veacurilor următoare ; ele sînt un exemplu revelator al tendinței sale de a trata în aceiași termeni substanțe diferite și îndeosebi de a aplica terminologia retorică la alte specii de simbolism (aici vizual). Clement afirmă că la egipteni există mai multe feluri de scrieri ; una dintre ele este metoda hieroglifică. Pe care o descrie astfel :

> Genul hieroglific exprimă, în parte, lucrurile în sens propriu (ciriologic) prin mijlocirea literelor primare și, în parte, este simbolic. În metoda simbolică, o specie exprimă lucrurile la propriu, prin imitație, o altă specie scrie, ca să spun așa, într-un fel tropic, în timp ce o a treia este vădit alegorică exprimîndu-se prin anumite enigme. Așa de pildă, cînd egiptenii vor să scrie cuvîntul „soare", fac un cerc, și pentru „lună" desenează o semilună ; aceasta pentru genul ciriologic. Ei scriu în felul tropic răstălmăcind sensul și transpunînd semnele în vederea unui anume raport ; în parte, ei le substituie altor semne, și în parte le modifică în diferite feluri. Astfel, voind să transmită proslăvirea regilor prin mituri religioase, ei le înscriu pe basoreliefuri. Iată un exemplu din cea de-a treia specie, cea care folosește enigmele ; ei figurează celelalte astre prin șerpi, din cauza drumului lor sinuos ; soarele, dimpotrivă, printr-un scarabeu, deoarece acesta plăsmuiește din bălegar de bou o formă rotundă pe care o rostogolește înaintea lui (V, 20, 3—21, 2).

În acest text celebru sînt mai multe puncte de reținut. În primul rînd, posibilitatea de a regăsi aceleași structuri în substanțe diferite : limbajul (metafore și enigme), scrierea (hieroglife), pictura (imitație). Acest tip de unificare este un pas spre constituirea unei teorii semiotice. Pe de altă parte, Clement propune o tipologie a întregului domeniu al semnelor ; dimensiunile mici ale

acestei propuneri ne obligă la anumite reconstrucții ipotetice. Clasificarea se poate rezuma astfel :

scriere hieroglifică { ciriologică (proprie) ; simbolică { prin imitație (ciriologică) ; tropică ; prin alegorie și enigme }

Două puncte constituie o evidentă dificultate în această repartizare : faptul că metoda proprie, ciriologică, apare în două locuri deosebite ale tabloului ; și faptul că alegoria, considerată ca un trop în retorică, formează aici o clasă aparte. Pentru a încerca să menținem coerența textului, s-ar putea propune, pe baza exemplelor citate, explicația următoare. În primul rînd, genul ciriologic și specia simbolică ciriologică au în același timp trăsături comune și trăsături divergente. Ele au comun faptul că acest raport este *direct* : litera desemnează sunetul, ca și cercul soarele, fără nici un înconjur ; ele nu au altă semnificație, anterioară acesteia. Dar se și deosebesc : raportul dintre literă și sunet este *nemotivat,* în timp ce raportul dintre cerc și soare este *motivat* ; această diferență poate, la rîndul ei, să provină și din alte cauze nemenționate aici. Așadar, opoziția dintre genurile ciriologic și simbolic este cea dintre nemotivat și motivat ; în timp ce opoziția din sînul simbolicului, dintre specia ciriologică și celelalte specii este cea dintre direct și indirect (transpus).

Pe de altă parte, descifrarea scrierii tropice implică două faze : pictograma desemnează un obiect (prin imitație directă) ; acesta, la rîndul său, evocă un altul, prin asemănare sau participare, sau contrarietate etc. Ceea ce Clement numește enigmă sau alegorie implică în schimb trei relații : între pictogramă și scarabeu, imitație directă ; între scarabeu și bila de bălegar, un raport de contiguitate (metonimic) ; în sfîrșit, între bila de bălegar și soare, un raport de asemănare (metaforic). Diferența dintre tropi și alegorie constă deci în lungimea lanțului : o singură abatere în primul caz, două în al doi-

lea. Retorica definise încă mai demult alegoria ca o metaforă prelungită ; dar pentru Clement această prelungire nu urmează suprafața textului, ci se operează întrucîtva pe loc, în profunzime.

Dacă se acceptă că diferența dintre scrierea tropică și scrierea alegorică este cea dintre două *sau* trei relații, locul scrierii simbolice ciriologice se precizează : ea vine în primul rînd, pentru că pretinde constituirea unei singure relații, cea dintre cerc și soare, imaginea și sensul ei (nu cunoaște ocolișuri). O astfel de interpretare ar putea să explice clasificarea propusă de Clement și ar prezenta totodată teoria semnelor în care este subînțeleasă ; ea e probabilă în măsura în care categoria ocolului este într-adevăr prezentă la Clement.

Chiar și fără această contribuție teoretică esențială (dar ipotetică) Clement rămîne o figură foarte importantă, căci el pregătește drumul sfîntului Augustin, sub două aspecte esențiale, afirmînd : 1. Că varietatea materială a simbolismului, care poate trece prin oricare dintre sensuri, și poate fi lingvistică sau nu, nu diminuează unitatea lui structurală. 2. Că simbolul se raportează la semn precum sensul transpus la sensul propriu, că, prin urmare, conceptele retorice se pot aplica unor semne neverbale. În sfîrșit, tot Clement e primul care expune cu claritate echivalența simbolic = indirect.

SINTEZA AUGUSTINIANĂ

DEFINIȚIA ȘI DESCRIEREA SEMNULUI

Sf. Augustin nu are ambiții de semiotician : opera lui se organizează în jurul unui obiectiv cu totul diferit (religios) ; numai în treacăt și numai pentru nevoile acestui alt obiectiv va enunța el teoria semnului. Dar interesul ce-l poartă problematicii semiotice pare să fie mai mare decît o spune sau o crede el însuși :

de-a lungul întregii sale vieți, el revine într-adevăr asupra acelorași probleme. Gîndirea sa în acest domeniu nu rămîne constantă, și va trebui văzută în evoluția ei. Textele cele mai importante, din punctul nostru de vedere, sînt : un tratat din tinerețe, considerat uneori ca neautentic, *Principii de dialectică* sau *Despre dialectică,* scris în 387 ; *Doctrina creștină,* text central în toate privințele, scris, pentru partea care ne privește, în 397 ; și *Despre Trinitate,* care datează din 415 ; dar numeroase alte texte conțin indicații prețioase.

În *Despre dialectică* se citește definiția următoare : „Semn este ceea ce se arată pe sine însuși sensului, și care, în afară de sine, mai arată spiritului încă ceva. A vorbi înseamnă să dai un semn cu ajutorul unui sunet articulat“ (V). Vom reține mai multe particularități ale acestei definiții. În primul rînd, aici își face apariția o proprietate a semnului care va juca un mare rol mai tîrziu : aceea a unei anume neidentități a semnului cu sine însuși, care se bazează pe faptul că semnul este prin origine dublu, adică sensibil *și* inteligibil (nu vom găsi nimic asemănător la Aristotel în descrierea simbolului). Pe de altă parte, cu mai multă tărie ca pînă atunci, se afirmă că, de fapt, cuvintele nu sînt decît o specie a semnului ; această afirmație nu va face decît să se accentueze în scrierile augustiniene posterioare ; or, tocmai ea este fondatoarea perspectivei semiotice.

A doua frază importantă este aceasta (cu care începe capitolul V din *Despre dialectică)* : „Cuvîntul e semnul unui lucru, putînd fi înțeles de ascultător cînd este rostit de vorbitor“. E tot o definiție, dar o definiție dublă, căci ea pune în evidență două relații distincte : prima, între semn și lucru (acesta e cadrul desemnării și al semnificației) ; a doua, între locutor și auditor (și acesta este cadrul comunicării). Augustin le înlănțuie pe amîndouă în interiorul unei singure fraze, ca și cum această coexistență n-ar pune nici o problemă. Insistența asupra dimensiunii comunicative este originală : ea lipsea la stoici, care făceau o pură teorie despre semnificație, și

era mult mai puțin limpede afirmată la Aristotel, care vorbea, e drept, de „stări sufletești", deci despre locutori, dar care lăsa total în umbră acest context de comunicare. Avem aici un prim indiciu al celor două principale tendințe ale semioticii augustiniene : eclectismul și psihologismul ei.

Însăși ambiguitatea pe care o produce juxtapunerea mai multor perspective se repetă cînd se face analiza semnului în elementele lui constitutive (într-o pagină deosebit de obscură a tratatului). „Trebuie făcută o distincție între aceste patru lucruri : cuvîntul, exprimabilul *(dicibile),* expresia *(dictio)* și lucrul". Din explicația care urmează (greoaie, deoarece Augustin ia ca exemplu de lucru *cuvîntul*) eu aș reține ceea ce ajută la înțelegerea diferenței dintre *dicibile* și *dictio.* Iată două extrase :

> Într-un cuvînt, tot ce este perceput, nu prin ureche, ci prin spirit, și ceea ce spiritul păstrează în sine însuși, se numește *dicibile,* exprimabil. Cînd cuvîntul iese din gură, nu doar ca atare, ci pentru a semnifica altceva, el se numește *dictio,* expresie.

Și :

> Să presupunem că un gramatician îl întreabă pe un copil astfel : cărei părți de vorbire îi aparține cuvîntul *arma,* arme ? Cuvîntul *arma* este enunțat aici în vederea lui însuși, adică este un cuvînt enunțat în vederea cuvîntului însuși ; ceea ce urmează : cărei părți de vorbire îi aparține acest cuvînt ? este adăugat nu pentru sine, ci în vederea cuvîntului *arma* ; cuvîntul e înțeles de spirit sau enunțat de voce : dacă e înțeles și sesizat de spirit înainte de a fi enunțat, atunci el este *dicibile,* exprimabil, și, din motivele pe care le-am arătat, dacă este exteriorizat prin voce, el devine *dictio,* expresie. *Arma,* care aici nu e decît un cuvînt, era, cînd era pronunțat de Vergiliu, o expresie. El a fost într-adevăr pronunțat nu în vederea lui însuși, ci pentru a semnifica fie războaiele purtate de Enea, fie scutul și celelalte arme făurite de Vulcan pentru Enea.

Scanned with OKEN Scanner

Pe plan lexical, această serie cu patru termeni provine în mod evident dintr-un amalgam. Așa cum arată J. Pépin, *dictio* este traducerea lui *lexis*; *dicibile* este echivalentul exact al lui *lekton*, iar *res* poate fi folosit aici pentru *tughanon*; ceea ce ar da un calc latin pentru tripartiția stoică între semnificant, semnificat și lucru. Pe de altă parte, opoziția între *res* și *verba* este, după cum se va vedea, familiară retoricii lui Cicero și Quintilian. În momentul în care cele două terminologii se intersectează, apare o problemă, căci din acel moment dispunem de doi termeni pentru a desemna semnificantul, *dictio* și *verbum*.

Augustin pare să rezolve această încurcătură terminologică legînd-o de o altă ambiguitate bine cunoscută: cea a sensului aparținînd în același timp procesului de comunicare și celui de desemnare. De-o parte, așadar, avem un termen în plus; de cealaltă, un concept dublu: *dicibile* va fi astfel rezervat sensului trăit (în dezacord, aici, cu terminologia stoicilor), *dictio* fiind atras spre sensul ce trimite la referent. *Dicibile* va fi trăit de cel care vorbește („înțeles și sesizat de spirit înainte de enunțare"), fie de cel care-l aude („ceea ce este perceput de spirit"). *Dictio*, în schimb, este un sens ce se stabilește nu între interlocutori, ci între sunet și lucru (ca *lekton*-ul); e ceea ce cuvîntul semnifică independent de cei ce-l folosesc. *Dicibile* ține astfel de succesiune: mai întîi locutorul concepe sensul, apoi enunță sunete, în sfîrșit, alocutorul percepe mai întîi sunetele, apoi sensul. *Dictio* ține de simultaneitate: sensul ce trimite la referent se realizează în același timp cu enunțarea sunetelor: cuvîntul devine *dictio* numai dacă (și numai atunci cînd) „este exteriorizat prin voce". În sfîrșit, *dicibile* este propriu propozițiunilor considerate în abstract; în timp ce *dictio* ține de enunțarea fiecărei propoziții luată în parte (referința se realizează în propoziții *token*, și nu *type*, ca să folosim termenii logicii moderne).

În același timp, *dictio* nu e numai sens: e cuvîntul enunțat (semnificantul) înzestrat cu capacitatea sa de-

notativă ; el e „cuvîntul ce iese din gură" ; ceea ce este „exteriorizat prin voce". La rîndul său, *verbum* nu e o simplă sonoritate, cum s-ar putea cineva lăsa ispitit să-şi imagineze, ci desemnarea cuvîntului ca atare, folosirea metalingvistică a limbajului ; este cuvîntul care „slujeşte referindu-se la sine, adică pentru o întrebare sau o discuţie asupra cuvîntului însuşi (...) ceea ce eu numesc *verbum* este un cuvînt şi semnifică un cuvînt".

Într-un text scris cu cîţiva ani mai tîrziu, *Despre ordine*, compromisul va fi formulat în alt fel : desemnarea devine un instrument al comunicării :

> Întrucît omul nu poate avea relaţii sociale solide cu omul fără să recurgă la vorbire, prin care el face să treacă întrucîtva sufletul şi gîndirea lui într-altul, raţiunea a înţeles că trebuie să se dea nume lucrurilor, adică anumite sunete înzestrate cu semnificaţie, pentru ca, dată fiind neputinţa de a percepe spiritul prin simţuri, oamenii să se servească, pentru a-şi apropia sufletele, de sensuri ca de tot atîţia interpreţi (II, XII, 35).

În capitolul VII din *Despre dialectică*, Augustin dă o altă dovadă a spiritului său sintetic. Introduce o discuţie despre ceea ce numeşte el forţa *(vis)* unui cuvînt. Forţa este răspunzătoare de calitatea unei expresii, luată ca atare, şi care determină perceperea ei de către alocutor : „Ea e pe măsura impresiei pe care cuvintele o produc asupra celui ce aude". Uneori forţa şi sensul sînt considerate ca două specii de semnificaţie : „Rezultă din cercetarea noastră că un cuvînt are două semnificaţii, una pentru a expune adevărul, cealaltă pentru a veghea asupra respectării lui". Se poate presupune că aici este vorba de integrarea opoziţiei retorice dintre claritate şi frumuseţe într-o teorie a semnificaţiei (integrare dealtfel problematică, deoarece semnificanţa unui cuvînt nu se confundă cu figuralitatea sau perceptibilitatea lui). Speciile acestei „forţe" amintesc, de asemenea, contextul retoric : ea se manifestă prin sunet, prin sens sau prin acordul dintre acestea.

Scanned with OKEN Scanner

Se poate vedea o dezvoltare a aceleiași teme în *De magistro*, lucrare scrisă în 389. Aici, cele două „semnificații" par să devină proprietăți, fie ale semnificantului, fie ale semnificatului : funcția celui dintîi este aceea de a acționa asupra simțurilor, funcția celuilalt este de a asigura interpretarea. „Tot ce este rostit ca sunet de voce articulată cu o semnificație (...) izbește urechea pentru a fi perceput, și este încredințat memoriei pentru a putea fi cunoscut" (V, 12). Această relație va fi explicitată cu ajutorul unui raționament pseudoetimologic. „Dacă, din aceste două lucruri, cuvîntul își trage apelativul din primul și numele din cel de-al doilea ? Căci «cuvînt» poate fi derivat din *a izbi (verberare-verbum)* și «nume» din a *cunoaște (noscere-nomen)*, astfel încît primul termen s-ar numi așa în funcție de ureche, iar cel de-al doilea în funcție de suflet" *(ibid.)*. În acest dublu proces, percepția este supusă judecății intelectului, căci, chiar din clipa în care înțelegem, semnificantul devine pentru noi transparent. „Aceasta este lega, înzestrată în chip firesc cu o foarte mare forță : cînd semnele sînt înțelese, atenția se îndreaptă spre lucrurile semnificate" (VIII, 24). Această a doua formulare, prezentă în tratatul *De magistro*, pare mai puțin avansată față de cea care se găsea în *Despre dialectică*, pentru că acum Augustin nu mai consideră că semnificatul ar putea avea și el o formă perceptibilă (o „forță") care izbește atenția.

Să trecem acum la tratatul central, *Doctrina creștină*. Dată fiind importanța lui în contextul nostru, o scurtă privire asupra planului de ansamblu ar fi justificată. Este vorba de o lucrare consacrată teoriei interpretării — și, într-o măsură mai mică, teoriei expresiei — textelor creștine. Desfășurarea expunerii se articulează în jurul mai multor opoziții : semn-lucru, interpretare-expresie, dificultăți provenind din ambiguitate sau din obscuritate. Planul s-ar putea prezenta sub forma unei scheme, în care cifrele desemnează cele patru părți ale tratatului (sfîrșitul celei de-a treia și partea a patra fiind scrise abia în 427, la treizeci de ani după primele trei) :

Scanned with OKEN Scanner

{ lucruri (1)
{ semne { interpretare { obscurități (2) / ambiguități (3)
{ expresie (4)

Nu ne vom opri aici asupra valorii ideilor lui Augustin privind felul de a înțelege și enunța discursul (H. I. Marrou i-a arătat originalitatea) ; ceea ce ne va reține în special atenția este demersul sintetizant, prezent și în plan. Inițial, proiectul lui Augustin este hermeneutic ; dar el îi adaugă și o parte productivă (partea a patra) care devine prima retorică creștină ; mai mult, el inserează totul într-o teorie generală a semnului, în care un demers într-adevăr semiotic înglobează ceea ce noi distingem mai sus sub titlurile „logică" și „semantică". Această carte, mai mult decît oricare alta, trebuie să fie considerată ca prima lucrare propriu-zis semiotică.

Să reluăm acum teoria semnului care e formulată aici. Dacă comparăm cu cea care figura în *Despre dialectică,* se poate constata că nu mai există sens decît cel trăit ; astfel, incoerența schemei se reduce. Și mai uimitoare încă este dispariția „lucrului", sau a referentului. Într-adevăr, Augustin vorbește în acest tratat despre lucruri și semne (și se arată astfel fidel tradiției retorice, așa cum se menține ea de pe vremea lui Cicero), dar nu le mai consideră pe primele ca referent al celor din urmă. Lumea se divide în semne și lucruri, după cum obiectul percepției are o valoare tranzitivă sau nu. Lucrul ține de semn ca semnificant, nu în calitate de referent. Să notăm înainte de a continua că această afirmație globală este moderată de o altă asertiune, ce rămîne totuși mai mult un principiu abstract decît o caracteristică proprie semnului : „Prin semne se află despre lucruri" (I, II, 2).

Articularea semnelor și a lucrurilor se continuă în articularea a două procese esențiale, al utilizării și al plăcerii. De fapt, această de-a doua distincție se situează

în interiorul lucrurilor ; dar lucrurile de care te folosești sînt tranzitive ca și semnele, iar lucrurile de care te bucuri, intranzitive (or, aceasta e o categorie care permite să opunem lucrurile semnelor) :

> Plăcerea, într-adevăr, înseamnă a te lega de un lucru din dragoste pentru el însuși. A utiliza, dimpotrivă, înseamnă să apropii obiectul de care te folosești pînă la obiectul pe care-l iubești, dacă acesta este totuși demn de a fi iubit (I, IV, 4).

Această distincție are o importantă urmare teologică : în ultimă instanță, nimic, în afară de Dumnezeu, nu merită să te bucuri de el, să-l iubești pentru el însuși. Augustin dezvoltă această idee vorbind despre dragostea pe care omul poate s-o poarte omului :

> Este vorba de a ști dacă omul trebuie iubit de către om, pentru el însuși sau din altă cauză. Dacă e iubit pentru el însuși înseamnă că ne bucurăm de el, dacă e pentru altceva, ne folosim de el. Or, mie mi se pare că el trebuie să fie iubit pentru altceva. Căci numai în Ființa, care trebuie iubită pentru ea însăși, se găsește fericirea. Deși noi nu avem această fericire în realitate, speranța de a o dobîndi ne consolează totuși în această lume. Dar blestemat fie cel ce-și pune nădejdea sa în om *(Jr,* XVII, 5*)*. Totuși, dacă judecăm cu luare-aminte, nimeni nu trebuie să meargă pînă la a se bucura de el însuși ; căci datoria sa este de a se iubi nu pentru sine însuși, ci pentru Cel de care se cuvine a ne bucura (I, XXII, 20—21).

Rezultă de aici că singurul lucru care nu e în mod absolut semn (deoarece este obiect de care prin excelență te bucuri) este Dumnezeu ; ceea ce, în cultura noastră, imprimă reciproc o nuanță de divinitate oricărui semnificat ultim (ceea ce este semnificat fără a semnifica la rîndul său).

Relația între semne și lucruri fiind astfel articulată, iată definiția semnului : „Semnul este un lucru care ne face să ne gîndim la ceva dincolo de impresia pe care lucrul însuși o face asupra simțurilor noastre“ (II, I, 1).

Scanned with OKEN Scanner

Nu sîntem departe de definiția dată în *Despre dialectică*; atît doar că „gîndirea" a înlocuit „spiritul". O altă formulă e mai explicită: „Singura noastră rațiune de a semnifica, adică de a face semne, este de a pune în lumină și de a trece în spiritul altcuiva ceea ce are în spirit cel ce face semnul" (II, II, 3). Nu mai este vorba de o definiție a semnului, ci de descrierea rațiunilor acțiunii semnificante. Nu e mai puțin revelator să vedem că aici nu este deloc vorba de relația de desemnare, ci numai de cea de comunicare. Ceea ce semnele aduc în gînd e sensul trăit: e ceea ce are în spiritul său enunțătorul. A semnifica înseamnă a exterioriza.

Schema comunicării va fi precizată și dezvoltată în cîteva texte posterioare; ca în *Cateheza începătorilor* (din 405), unde Augustin pleacă de la faptul că limbajul vine după gîndire. El constată insatisfacția sa frecventă la enunțarea unui gînd și o explică astfel:

> Motivul ei este mai ales faptul că acea concepție intuitivă îmi năpădește sufletul precum un fulger rapid, în timp ce vorbirea mea e lentă, lungă și foarte diferită de ea. Mai mult, în timp ce se desfășoară, această concepție s-a și ascuns în bîrlogul ei. Ea lasă totuși în memorie, ca prin minune, un anumit număr de amprente, care subzistă în cursul scurtei expresii a silabelor și care ne servesc la modelarea semnelor fonetice numite limbaj. Acest limbaj este latin, grec sau ebraic etc., fie că semnele sînt gîndite de spirit, fie că sînt exprimate prin voce. Dar amprentele nu sînt nici latine, nici grecești, nici ebraice și nici nu aparțin propriu-zis vreunei națiuni (II, 3).

Augustin are deci în vedere o stare a sensului în care acesta nu aparține încă nici unei limbi (nu e perfect clar dacă există sau nu un semnificat latin, grec etc. în afara sensului universal; se pare că nu, deoarece limbajul este, descris numai în dimensiunea sa fonetică). Situația nu este foarte diferită de cea pe care o descria Aristotel: în ambele cazuri, stările sufletești sînt universale, iar limbile, particulare. Dar Aristotel

Scanned with OKEN Scanner

explica această identitate a stărilor psihice prin identitatea cu el însuși a obiectului-referent ; or, în textul lui Augustin nu este vorba de obiect. Se va releva, de asemenea, natura instantanee a „concepției" și durata necesară a discursului (lineară) ; necesitatea de a gîndi activitatea lingvistică în general, ca și cum ar fi înzestrată cu o dimensiune temporală (marcată prin rolul amprentelor). Acestea sînt, repet, tot atîtea caracteristici ale procesului de comunicare (întreaga pagină constituie, dealtfel, o analiză psihologică foarte nuanțată).

Teoria semnului prezentă în *Despre Trinitate* este încă o dezvoltare a celei din *Cateheză* (ca și a celei ce figurează în cartea a XI-a din *Confesiuni*). Aici schema rămîne pur comunicativă.

> Îi vorbim noi altcuiva ? Cuvîntul rămînînd imanent, noi uzăm de vorbă sau de un semn sensibil pentru a provoca în sufletul interlocutorului nostru, prin această evocare sensibilă, un cuvînt asemănător celui ce sălășluiește în sufletul nostru în timp ce vorbim (IX, VII, 12).

Această descriere e foarte asemănătoare cu cea a actului semnificării, prezentată în *Doctrina creștină*. Pe de altă parte, Augustin face o deosebire mai netă aici între ceea ce el numește *cuvîntul* anterior diviziunii limbilor și *semnele* lingvistice care ni-l fac cunoscut.

> Altul este sensul *cuvîntului*, această vorbă ale cărei silabe — fie că sînt rostite, fie că sînt gîndite — ocupă o anume bucată de timp ; altul e sensul *cuvîntului* care se imprimă în suflet cu orice obiect de cunoaștere (IX, X, 15). Acest (din urmă) cuvînt nu aparține într-adevăr nici unei limbi, nici uneia din cele pe care le numim *linguae gentium*, în rîndul cărora se află și latina noastră. (...) Gîndirea care s-a format pornind de la ceea ce cunoaștem de-acum este cuvîntul pronunțat în adîncul inimii : cuvînt care nu este nici grecesc, nici latin, care nu aparține nici unei limbi ; dar cînd e nevoie să fie adus la cunoștința celor cărora le vor-

bim, am recurs la cîteva semne pentru a-l face înțeles (XV, X, 19).

Cuvintele nu desemnează direct lucrurile ; ele nu fac decît să exprime. Ceea ce ele exprimă nu este totuși individualitatea locutorului, ci un cuvînt interior prelingvistic. Acesta, la rîndul său, este determinat de alți factori, în număr de doi, se pare. Aceștia sînt, pe de o parte, amprentele lăsate în suflet de către obiectele de cunoaștere. Și, pe de altă parte, cunoașterea imanentă, a cărei sursă nu poate fi decît Dumnezeu.

> Trebuie prin urmare să ajungem pînă la acel cuvînt al omului (...) care nu este nici rostit într-un sunet, nici gîndit în felul unui sunet, care este în mod necesar implicat în orice limbaj, dar care, anterior tuturor semnelor în care se traduce, se naște dintr-o știință imanentă sufletului, cînd această știință se exprimă într-o vorbire interioară, aidoma (XV, XI, 20).

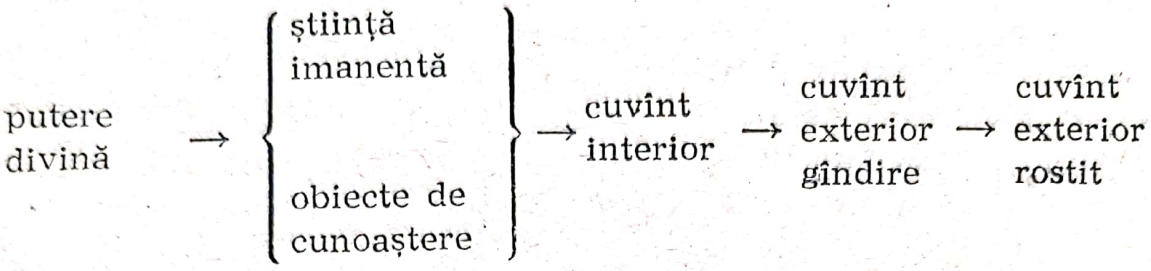
Acest proces uman de exprimare și de semnificare, luat în totalitatea lui, formează un analog Verbului lui Dumnezeu, al cărui semn exterior nu este vorba, ci lumea ; cele două surse de cunoaștere se reduc, în ultimă instanță, la una singură, în măsura în care lumea este limbajul divin :

> Cuvîntul care răsună în afară este, așadar, semnul cuvîntului ce strălucește înăuntru, și care, înainte de orice, merită acest nume de cuvînt. Ceea ce noi rostim pe gură nu este decît expresia vocală a cuvîntului : și dacă, această expresie, o numim cuvînt, cuvîntul înseamnă că și-o asumă pentru a o traduce în afară. Cuvîntul nostru devine deci într-un fel voce materială, asumînd această voce pentru a se manifesta în fața oamenilor într-o formă sensibilă : precum Cuvîntul lui Dumnezeu s-a făcut trup, asumîndu-și acest trup pentru a se manifesta și el față de oameni într-o formă sensibilă (XV, XI, 20).

Se vede formulîndu-se aici doctrina simbolismului universal, care va domina tradiția medievală.

Scanned with OKEN Scanner

În rezumat, s-ar putea stabili următorul circuit (care se repetă, invers simetric, la locutor și la alocutor) :



Se vede cît de mult în special raportul cuvînt-lucru este încărcat de medieri succesive.

E adevărat că, în ceea ce privește teoria semiotică, doctrina materialistă a stoicilor, care se baza pe analiza desemnării, este, la Augustin, progresiv dar ferm înlăturată de o doctrină a comunicării.

CLASIFICAREA SEMNELOR

Mai ales în *Doctrina creștină* Augustin se consacră clasificării semnelor și prin urmare nuanțării înseși noțiunii de semn ; celelalte scrieri permit precizarea unor detalii. Ceea ce izbește imediat, în clasificarea augustiniană, este tocmai numărul lor mare (chiar operînd anumite regrupări, dispunem de cel puțin cinci opoziții), la fel ca și lipsa de coordonare reală între ele : aici, ca și în alte locuri, Augustin face dovada unui ecumenism teoretic, juxtapunînd ceea ce s-ar fi putut articula. Vom examina deci aceste clasificări, și opozițiile care se află la baza lor, una cîte una.

1. *După modul de transmitere*

Această clasificare, destinată să devină canonică, este un exemplu al spiritului sintetic al lui Augustin : pentru că semnificantul trebuie să fie sensibil, toți semnificanții pot fi împărțiți după simțul prin care sînt

percepuți. Teoria psihologică a lui Aristotel va întîlni, așadar, descrierea semiotică. Două fapte merită aici să le acordăm atenție. În primul rînd, rolul limitat al semnelor care trec prin alte simțuri decît vederea și auzul : Augustin le ia în considerare existența din rațiuni teoretice evidente, dar le diminuează îndată interesul. „Printre semnele de care se slujesc oamenii pentru a comunica ceea ce simt, unele depind de vedere, cele mai multe de auz, foarte puține de alte simțuri“ (II, III, 4). Un singur exemplu va fi de ajuns pentru a ilustra celelalte canale de transmisie :

> Domnul a dat un semn, prin mirosul parfumului răspîndit la picioarele sale *(Ioan,* XII, 3—7*)*. El le-a făcut cunoscută voința, prin împărtășania din Trupul și Sîngele lui, gustînd primul din ele *(Luca,* XXII, 19—20*)*. El a dat, de asemenea, o semnificație gestului femeii, care, atingînd poala veșmîntului său, a fost vindecată *(Matei,* IX, 21*) (ibid.)*.

Aceste exemple subliniază caracterul de excepție al semnelor care se bazează pe miros, gust sau pipăit.

În *Despre trinitate,* nu mai este vorba decît de două moduri de transmitere a semnelor, prin văz și prin auz ; lui Augustin îi place să sublinieze asemănarea lor.

> Acest semn, de cele mai multe ori, este un sunet, uneori este un gest : primul se adresează urechilor, al doilea privirii, anume ca semnele corporale să transmită simțurilor, de asemenea corporale, ceea ce noi avem în minte. Cînd faci semn printr-un gest este oare într-adevăr altceva decît un fel de a vorbi într-un fel care se vede ? (XV, X, 19).

Opoziția dintre vedere și auz permite să situăm, într-o primă aproximare, cuvintele printre semne (aici, al doilea punct e cel care ne interesează). Într-adevăr, pentru Augustin, limbajul este fonic prin natura sa (vom reveni asupra descrierii scrisului). Deci, imensa majoritate a semnelor sînt fonice — căci imensa majoritate a semnelor sînt cuvinte. „Nemăsurata mulțime a

semnelor care le permit oamenilor să-și dezvăluie gîndurile e constituită din cuvinte" *(Doctrina,* II, III, 4). Privilegiul cuvintelor nu este, aparent, decît cantitativ.

2. *După origine și folosință*

O nouă deosebire produce două perechi de specii de semne ; dar este posibil să le reunim, așa cum însuși Augustin o face, într-o categorie unică. Această distincție e pregătită în prima carte a *Doctrinei creștine.* Această parte a lucrării începe printr-o împărțire între semne și lucruri. De îndată ce este făcută, distincția e abolită, căci semnele, departe de a se opune lucrurilor, fac parte din ele — „lucru" fiind luat în sensul cel mai larg de tot ceea ce există. „Orice semn este de asemenea și un lucru, fiindcă altminteri n-ar mai fi nimic" (I, II, 2). Opoziția nu se poate reconstitui decît la un alt nivel — funcțional, nu substanțial. Într-adevăr, un semn poate fi considerat din două puncte de vedere : ca lucru sau ca semn (aceasta este ordinea pe care o urmează expunerea lui Augustin) :

> Scriind despre lucruri, am avertizat în prealabil că nu trebuie să ne îndreptăm atenția decît spre ceea ce ele sînt, și nu spre ceea ce ele semnifică în afară de ele însele. Referindu-mă în schimb la semne, previn că nu trebuie să ne îndreptăm atenția asupra a ceea ce lucrurile sînt, ci din contră asupra semnelor pe care ele le reprezintă, adică asupra a ceea ce ele semnifică (II, I, 1).

Opoziția nu e între lucruri și semne, ci între lucrurile pure și lucrurile-semne. Există, cu toate acestea, lucruri care nu-și datorează existența decît faptului că sînt folosite ca semne ; acestea sînt, evident, cele mai apropiate de semnele pure (fără ca limita să poată fi atinsă). Tocmai această posibilitate a semnelor de a pune în paranteză natura lor de lucruri permite introducerea unei noi clasificări.

Scanned with OKEN Scanner

Augustin va opune, într-adevăr, semnele naturale și semnele intenționale *(data)*. Această opoziție a fost adesea greșit înțeleasă, crezîndu-se că ar fi vorba de cea, mult mai cunoscută în antichitate, între natural și convențional ; un studiu al lui Engels a clarificat acest punct. Augustin scrie : „Printre semne, unele sînt naturale, altele intenționale. Semnele naturale sînt cele care, fără intenție și fără dorința de a semnifica, fac cunoscut, de la sine, un alt lucru în plus față de ceea ce sînt ele însele“ (II, I, 2). Exemplele de semne naturale sînt : fumul pentru foc, urma animalului, fața omului, „Semnele intenționale sînt cele pe care toate ființele vii și le fac unele altora pentru a arăta, atîta pe cît le este cu putință, simțămintele lor, adică tot ceea ce ele simt și gîndesc“ (II, II, 3). Exemple de semne intenționale sînt mai ales omenești (cuvintele) ; dar la ele se pot adăuga și țipetele animalelor, care anunță găsirea hranei sau pur și simplu prezența emițătorului de sunete.

Se vede prin ce anume opoziția dintre semnele naturale și intenționale se leagă de cea dintre lucruri și semne. Semnele intenționale sînt lucruri care au fost produse în vederea folosirii lor ca semne (origine) și care nu sînt folosite decît în acest scop (folosință) ; altfel spus, acestea sînt lucruri a căror funcție de lucruri este redusă la minimum. Ele se apropie deci cel mai mult de semnele pure (inexistente). Aceste semne intenționale nu sînt neapărat omenești, și nu există nici o corelație obligatorie între caracterul natural sau intenționat și modul lor de transmisie (clasificarea acestor moduri apare în legătură cu semnele intenționale ; dar rațiunea ei e greu de deslușit). Să notăm de asemenea că vorbele sînt semne intenționale, ceea ce constituie, după fonetism, a doua lor caracteristică.

Se poate vedea în această opoziție ecoul celei ce se găsește într-un pasaj din Aristotel comentat mai sus *(Despre interpretare,* 16 a*)*. Totuși, exemplele oferite de strigătele animalelor, apărînd ici și colo, dar în clase diferite, permite să situăm mai bine poziția lui Augustin. Pentru Aristotel, faptul că strigătele nu aveau ne-

Scanned with OKEN Scanner

voie de nici o convenție era de ajuns pentru a le considera ca „naturale". În schimb pentru Augustin, intenția de a semnifica, atestată, permite includerea lor printre semnele intenționale : intenționalul nefiind egal cu convențional. Se va presupune că această distincție este proprie lui Augustin : bazîndu-se pe ideea de intenție, ea cadrează bine cu proiectul lui general, care, s-a văzut, este psihologic și orientat spre comunicare. Ea îi permite să treacă peste obiecția pe care Sextus o adresa stoicilor, în sensul că existența semnelor nu implică în mod necesar o structură logică generatoare : anumite semne sînt date în natură. Se remarcă de asemenea că aici se produce integrarea celor două specii de semne, care rămîneau cu desăvîrșire izolate la predecesorii lui Augustin : semnul lui Aristotel și al stoicilor devine „semn natural", simbolul lui Aristotel și combinația unui semnificant cu un semnificat întîlnită la stoici devin „semne intenționale" (exemplele sînt dealtfel mereu aceleași). Termenul „natural" este oarecum derutant : ar fi poate mult mai limpede dacă s-ar opune semnele *existente* ca lucruri celor care sînt *create anume* cu scopul de a semnifica.

3. *După statutul social*

O astfel de precauție terminologică ar fi cu atît mai de dorit cu cît Augustin introduce, undeva în textul său, subdiviziunea — mult mai familiară, s-a văzut acest lucru — semnelor naturale (și universale) și a celor instituționale (sau convenționale). Primele sînt comprehensibile spontan și nemijlocit ; celelalte pretind o anume deprindere. De fapt, în *Doctrina creștină,* Augustin nu ia în considerare decît semnele create prin instituire, și aceasta în legătură cu un exemplu care, aparent, merge într-un sens invers.

Scanned with OKEN Scanner

> Semnele pe care le fac, dansînd, histrionii n-ar avea sens dacă ar ține de natură și nu de o convenție și de asentimentul oamenilor. Dacă n-ar fi așa, crainicul, în vremurile de demult, cînd dansa un pantomim, n-ar fi supus poporului din Cartagina ceea ce dănțuitorul voia să exprime. Mulți bătrîni își mai amintesc încă de acest amănunt, iar noi i-am auzit povestindu-l. Or, noi trebuie să-i credem, căci, chiar și astăzi, cînd cineva merge la teatru fără să fie inițiat în fleacurile astea, zadarnic își va da el silința, că tot nu pricepe dacă nu învață de la altul care e semnificația gesturilor actorilor (II, XXV, 38).

Chiar și pantomima, semn care, la prima vedere, pare natural, are nevoie de o convenție și deci de o învățare. Astfel, Augustin reia în interiorul tipologiei sale, opoziția aplicată de obicei la originea limbajului (așa cum făcuse Sextus înaintea lui).

Această opoziție, ca și precedentele, este la fel de puțin explicit articulată la celelalte. Se poate presupune că Augustin nu dă nici un exemplu de semn natural (în sensul în care am văzut) pentru că tratatul său este explicit consacrat semnelor intenționale ; or, semnele naturale nu s-ar putea găsi decît printre semnele deja existente ; semnele intenționat create implică imitarea și deci convenția. Dar oare orice semn existent este natural, adică sesizabil în afara oricărei convenții ? Augustin nu afirmă acest lucru, și este ușor de dat contra-exemple. E adevărat că, în *Cateheza începătorilor,* el descrie ca natural un semn care figura, în *Doctrina creștină,* printre semnele neintenționale.

> Amprentele sînt o producție a spiritului, așa cum fața este o expresie a corpului. În fapt, mînia, *ira,* este desemnată altfel în latină, altfel în greacă, altfel oriunde, datorită diversității limbilor. Dar expresia feței unui om mînios nu e nici latinească, nici grecească. De aceea, cînd cineva spune : *Iratus sum,* nici un popor, în afară de cel latin, nu-l va înțelege. Dar dacă pasiunea sufletului său înflăcă-

> rat i se urcă pînă la față și îi transformă expresia, toți cei care-l văd judecă : „Iată un om mînios“ (II, 3).

Aceeași afirmație în *Confesiuni* :

> Gesturile sînt ca un limbaj natural al tuturor popoarelor, făcut din jocurile fizionomiei, clipiri din ochi și mișcări ale altor mădulare, și de asemenea din tonul vocii care trădează simțurile sufletului în urmărirea, în posesiunea, respingerea sau fuga de lucruri (I, VIII, 13).

Semnele naturale (după părerea noastră exemplul este totuși contestabil) împărtășesc aici universalitatea amprentelor sufletului, ale căror proprietăți le-am văzut mai adineauri. Augustin, destul de apropiat printr-asta de Aristotel, vede raportul dintre cuvinte și gîndire ca arbitrar (convențional), și pe cel dintre gîndire și lucruri ca universal, și deci natural.

Această insistență asupra naturii necesar convenționale a limbajului ne lasă să bănuim slaba nădejde pe care și-o pune Augustin în motivație : pentru el, aceasta nu poate substitui cunoașterea convenției :

> Toată lumea caută o anume asemănare în felul de a semnifica, în așa fel încît semnele înseși să reproducă, pe cît este cu putință, lucrul semnificat. Dar fiindcă un lucru poate semăna cu altul în multe feluri, cutare semn nu poate avea, pentru oameni, un sens determinat decît dacă i se adaugă un asentiment unanim *(Doctrina,* II, XXV, 38*)*.

Motivația nu înseamnă o dispensare de convenție : argumentul rezumat aici într-o frază este pe larg dezvoltat în *De magistro,* unde Augustin arată că nu poți niciodată să fii sigur de sensul unui gest fără ajutorul unui comentariu lingvistic, și deci de instituția reprezentată de limbaj. Tocmai prin aceasta, Augustin refuză să acorde o importanță decisivă opoziției natural-convențional (sau arbitrar) ; tentativele din secolul al XVIII-lea, reluate de Hegel și Saussure, pentru a-și

Scanned with OKEN Scanner

fundamenta pe această dihotomie opoziția între semne (arbitrare) și simboluri (naturale), sînt deja depășite.

> Acest „arbitrariu al semnului" conduce în mod firesc la polisemie.
>
> Cum lucrurile sînt asemănătoare sub multiple aspecte, să ne păzim de a lua drept regulă faptul că un lucru semnifică totdeauna ceea ce, prin analogie, semnifică într-un nume loc. În fapt, Domnul folosește cuvîntul „plămadă" într-un sens de dojană cînd spune : „Nu vă încredeți în plămada fariseilor" (*Matei*, XVI, II), și în sens de laudă cînd spune : „Împărăția cerurilor se aseamănă cu o femeie care a pus plămadă în trei măsuri de făină ca să crească întreg aluatul" (*Doctrina*, III, XXV, 35).

4. *După natura raportului simbolic*

După ce face clasificările în intențional-neintențional și convențional-natural, Augustin examinează pentru a treia oară aceleași fapte și ajunge la o articulație bazată tot pe opoziție : dintre semnele *proprii* și semnele *transpuse (translata)*. Originea retorică a acestei opoziții este evidentă, dar Augustin — ca și Clement înaintea lui, dar într-un fel mult mai categoric — generalizează ca semne ceea ce retorica spunea despre sensurile cuvintelor.

Iată cum e introdusă opoziția :

> De fapt, semnele sînt sau proprii sau transpuse. Se numesc proprii cînd sînt folosite pentru a desemna obiectele în vederea cărora au fost create. De exemplu, spunem „un bou" cînd ne gîndim la animalul căruia toți oamenii care vorbesc latina îi dau ca și noi acest nume. Semnele sînt transpuse chiar cînd obiectele pe care le desemnăm cu termenii lor proprii sînt folosite pentru a desemna un alt obiect. De exemplu, spunem „bou" și înțelegem, prin aceasta o silabă, animalul care de obicei e nu-

Scanned with OKEN Scanner

mit cu acest nume. Dar, pe de altă parte, acest animal ne face să ne gîndim la evanghelistul pe care Scriptura, după interpretarea Apostolilor, l-a desemnat prin aceste cuvinte : „Nu vei pune piedică boului care strivește grăunțele". (I *Cor.* IX, 9) *(Doctrina,* II, X, 15*)*.

Semnele proprii sînt definite în același fel ca și semnele intenționale : ele au fost create în vederea folosirii lor ca semne. Dar definiția semnului transpus nu este exact simetrică ; acestea nu sînt semne „naturale", adică din cele care au o existență anterioară folosirii lor ca semne. Ele sînt definite mai ales prin secundaritatea lor : un semn este transpus cînd semnificatul său devine la rîndul său semnificant ; altfel spus, semnul propriu se bazează pe o singură relație, semnul transpus pe două operațiuni succesive (s-a văzut că această idee încolțise încă la Clement).

De fapt, ne situăm din capul locului în sînul semnelor intenționale (pentru că Augustin se preocupă de ele în exclusivitate), și la nivelul lor se repetă operațiunea care a servit pentru a le izola : semnele proprii sînt create în vederea unui uzaj semnificant, și în același timp sînt folosite potrivit acestei intenții inițiale. Semnele transpuse sînt în egală măsură semne intenționale (singurele exemple date sînt cuvinte) dar, în loc să fie utilizate după destinația lor inițială, ele sînt deturnate în vederea unui uzaj secund — la fel cum erau deturnate lucrurile atunci cînd deveneau semne.

Această analogie structurală — care nu este o identitate — explică afinitatea între semnele transpuse (totuși lingvistice) și semnele neintenționale („naturale" și nelingvistice). Nu e o întîmplare faptul că exemplele pentru cele două comunică : boul nu-și datorează existența unei finalități semiotice, dar *poate* semnifica ; este deci semn natural și în același timp (ingredient posibil al unui) semn transpus. Acest al treilea mod de a considera același fenomen este, din punct de vedere formal, cel mai satisfăcător : nu mai e vorba de o contingență empirică servind la distincția între semne (exis-

Scanned with OKEN Scanner

tente sau create anume, inteligibile imediat sau în virtutea unei convenții), ci de o diferență de structură : relația simbolică simplă sau dublă. Dintr-o dată, limbajul nu mai formează o clasă aparte în sînul semnelor : o parte din semnele lingvistice (expresiile indirecte) se află de aceeași parte cu semnele nelingvistice. Se poate spune că formularea acestei opoziții, fondată pe o analiză a formei și nu a substanței, reprezintă achiziția teoretică cea mai importantă a semioticii augustiniene. Să remarcăm totodată că însăși această articulare contribuie la ștergerea parțială a diferenței dintre cele două fenomene, care rămîneau mult mai separate la Aristotel (simbol *vs* semn), la stoici (semnificant-semnificat *vs* semn) sau la Clement (limbaj direct *vs* indirect sau simbolic).

Originea opoziției propriu-transpus este retorică ; dar diferența dintre Augustin și tradiția retorică nu constă numai în extensia care ne conduce de la cuvînt la semn, ci chiar în definiția „transpusului", care este nouă : acesta nu mai este un cuvînt care-și schimbă sensul, ci un cuvînt ce desemnează un obiect, care, la rîndul său, este purtătorul unui sens : această descriere se aplică într-adevăr la exemplul citat (ca boul, evanghelistul etc.) care nu seamănă cu tropii retorici. Totuși, în pagina următoare, Augustin dă un alt exemplu de semn transpus, care se conformează perfect definiției retorice. Mai degrabă decît de o confuzie între două specii de sens indirect, este vorba probabil de o încercare, din partea lui Augustin, de a lărgi categoria de sens transpus pentru a-i permite să includă alegoria creștină. Vorbind despre dificultățile ce se ivesc în timpul interpretării, el are în vedere două specii care corespund întru totul acestor două forme de sens indirect ; opoziția va fi mai bine formulată în *Despre Trinitate,* unde Augustin concepe două specii de alegorie (adică de semne transpuse), în funcție de cuvinte sau de lucruri. Originea acestei distincții este poate într-o frază a lui Clement, care crede totuși că

este vorba de două definiții alternative ale uneia și aceleiași noțiuni.

O altă tentativă de a opera o subdiviziune în interiorul sensului transpus va duce mai tîrziu la celebra doctrină a celor patru sensuri ale *Scripturii*. Nu se știe nici astăzi dacă Augustin este sau nu la originea acestei doctrine. În această privință stau la dispoziție mai multe serii de texte. Într-una, reprezentată de *De utilitate credendi*, 3, 5, și de un pasaj perfect paralel, dar mai scurt, din *De gen. ad lit. lib. imperf.*, 2, se disting foarte clar patru termeni : istoria, etiologia, analogia și alegoria. Dar nu este sigur că acestea ar fi sensuri propriu-zise, mai degrabă ar fi vorba de diferite operațiuni cărora le este supus textul ce trebuie interpretat. Analogia este în special procedeul care constă în a explica un text recurgînd la un alt text. Etiologia are un statut problematic ; ea constă în căutarea cauzei evenimentului, a faptului, evocate de text. Este o explicație, deci un sens, dar nu este sigur că el aparține realmente textului analizat ; mai degrabă este adăugat de comentator. Nu rămîn deci decît două sensuri : istoric (literal) și alegoric ; exemplele pe care le dă Augustin în legătură cu acesta din urmă indică mai degrabă că el nu face distincția între speciile alegoriei în felul în care o va face tradiția posterioară. Aceste exemple includ : Iona în balenă pentru Cristos în mormînt (tipologie în tradiția posterioară) ; pedeapsa evreilor în vremea exodului ca îndemn de a nu mai păcătui (tropologie) ; cele două femei, simbol al celor două Biserici (anagogie). Trebuie adăugat aici că Augustin nu face distincție nici între sensul spiritual și sensul transpus (atribuie aceeași definiție și unuia și altuia). Dacă e comparat cu tradiția posterioară, codificată de sfîntul Toma, se constată redistribuirea următoare :

	SENS PROPRIU	SENS TRANSPUS	SENS SPIRITUAL
sf. Augustin	sens propriu	sens transpus	
sf. Toma	sens literal		sens spiritual

Pentru a rezuma : nu există decît o singură dihotomie care este esențială pentru Augustin (propriu-transpus), restul e de mică importanță.

Există însă un alt text care se cere examinat aici. Se găsește în *De gen. ad lit.*, I, 1 ; Augustin vorbește acolo de conținutul diverselor cărți ale *Bibliei* : sînt unele, spune el, care evocă eternitatea, altele care relatează fapte, altele care prevestesc viitorul, altele care indică reguli de comportament. Nu se găsește nici o afirmație referitoare la un cuadruplu sens al aceluiași pasaj ; totuși, teoria se găsește aici în germene.

În efortul său de a preciza statutul semnelor transpuse, Augustin le apropie de două fapte semantice conexe : ambiguitatea și minciuna. Ambiguitatea îi reține îndelung atenția : începînd cu *Dialectica,* unde dificultățile în comunicare sînt împărțite după cum se datorează obscurităților sau ambiguităților (această subdiviziune se găsește deja la Aristotel). Acestea comportă, ca una din subdiviziunile lor, ambiguitățile datorate sensului transpus. Aceeași articulare ierarhică reapare în *Despre doctrina creștină* : „Ambiguitatea Scripturii ține fie de termenii luați în sens propriu, fie de termenii luați în sens transpus“ (III, I, 1). Prin ambiguitate datorată sensului propriu trebuie înțeleasă o ambiguitate în care semantica nu joacă nici un rol ; ea este deci fonică, grafică sau sintactică. Ambiguitățile semantice coincid pur și simplu cu cele ce sînt datorate prezenței unui sens transpus. Posibilitatea ambiguităților semantice bazate pe polisemia lexicală nu este luată în considerare.

Specie în genul „ambiguitate“, semnele transpuse trebuie, în schimb, să fie bine separate de minciuni, cu toate că și unele și celelalte nu spun adevărul dacă sînt luate literal.

> Păzească-ne Dumnezeu de a le atribui (parabolelor și alegoriilor din *Biblie*) un caracter mincinos. Altminteri ar trebui să dăm același epitet seriei atît de lungi de figuri retorice, și îndeosebi metaforei, astfel numită pentru că ea strămută un cuvînt de la lucrul pe care îl desemnează în mod propriu la un

> alt lucru pe care îl desemnează impropriu. Într-adevăr, cînd spunem lanurile unduitoare, viile perlate, tinerețea în floare, păr de nea, nu există desigur în lucrurile astfel numite nici unde, nici perle, nici flori și nici nea ; trebui-va deci să numim minciună transpunerea care afectează acești termeni ? *(Împotriva minciunii,* X, 24*).*

Explicația acestei deosebiri este dată puțin mai încolo : ea constă tocmai în existența unui sens transpus, absent în minciuni, care permite să fie redat adevărul tropilor. „Aceste vorbe și aceste acțiuni (...) sînt făcute pentru a ne da înțelegerea lucrurilor la care se referă" *(ibid.).* Sau : „Nimic din ceea ce se face sau se spune într-un sens figurat nu este minciună. Orice vorbă trebuie să fie raportată la ceea ce ea desemnează, de către cei ce sînt în stare să-i înțeleagă semnificația" *(Minciuna,* V, 7*).* Minciunile nu sînt adevărate în sens literal, dar nici sens transpus nu au.

5. *După natura desemnatului, semn sau lucru*

Semnele transpuse se caracterizează prin aceea că „semnificantul" lor este din capul locului un semn ca oricare altul ; se poate acum examina cazul complementar, în care nu semnificantul, ci semnificatul este la rîndul său un semn întreg. Vom reuni de fapt sub acest titlu două cazuri care rămîn izolate la Augustin : cel al literelor, semne ale sunetelor, și cel al folosirii metalingvistice a limbajului ; în fiecare din aceste cazuri e desemnat semnul, dar prima oară este vorba de semnificantul lui, a doua oară, de semnificat.

a) literele

În ceea ce privește literele, Augustin va rămîne mereu la cele spuse de Aristotel : literele sînt semnele sunetelor. Astfel, în *Despre dialectică :*

> Atunci cînd e scris, nu cuvîntul, ci semnul unui cuvînt este cel care, înfățișîndu-și literele înaintea ochilor cititorului, arată minții acestuia ce trebuie el să rostească prin vorbire. Ce fac, într-adevăr, literele altceva decît să se înfățișeze ochilor și, pe deasupra, să arate minții cuvintele ? (V).

La fel, în *De magistro* :

> Cuvintele scrise (...) trebuie să fie înțelese ca semne ale cuvintelor (IV, 8).

Sau, în *Doctrina creștină* :

> Cuvintele sînt arătate ochilor nu prin ele însele, ci prin semnele ce le sînt proprii (II, IV, 5).

Și în *Trinitate* :

> Literele sînt semne ale sunetelor, așa cum în vorbire sunetele sînt semnele gîndirii (XV, X, 19).

Există totuși, relevate de Augustin, mai multe caracteristici suplimentare ale literelor. Prima, care se poate citi în *Despre dialectică,* formează un paradox : literele sînt semne ale sunetelor ; dar nu a oricăror sunete, ci numai ale celor articulate. Or, sunetele articulate sînt cele care se lasă desemnate printr-o literă. „Numesc sunet articulat pe acela ce poate fi reprezentat prin litere“ (V). Literele, s-ar putea spune, se bazează pe o analiză fonologică implicită, pentru că ele reprezintă singurele invariante. Luată într-un sens mai larg, „scrierea“ pare de asemenea indispensabilă limbajului : este cazul acelor „amprente“ despre care ni s-a vorbit în *Cateheza,* și pe care cuvintele nu fac decît să le traducă.

În *Doctrina creștină,* Augustin insistă asupra naturii durative a literelor, în opoziție cu caracterul punctual al sunetelor : „Deoarece de îndată ce sunetele au izbit aerul trec imediat și nu durează mai mult decît timpul cît răsună, semnele lor au fost fixate cu ajutorul literelor“ (II, IV, 5). Prin urmare, literele permit să ieșim din constrîngerea lui „acum“, care apasă asupra vorbei rostite. În *Despre Trinitate,* Augustin merge și mai departe în acest sens : scrierea permite a lua în

considerare nu numai pe „altădată", ci și pe „alt undeva". „Aceste semne corporale și altele de acest gen presupun prezența celor care ne văd, ne ascultă și cărora le vorbim ; dimpotrivă, scrisul a fost inventat pentru a ne permite să vorbim chiar și cu cei absenți" (XV, X, 19). Scrisul e definit prin complicitatea sa cu absența.

b) folosire metalingvistică

Augustin nu ia nici un moment în considerare faptul că literele au ca particularitate capacitatea de a desemna alte semne (sunetele). Situația îi este totuși cunoscută, căci întotdeauna l-a interesat problema folosirii metalingvistice a cuvintelor. În *Despre dialectică,* Augustin notează că vorbele pot fi utilizate ca semne ale lucrurilor sau ca nume ale cuvintelor; distincția e mereu folosită în *De magistro,* unde Augustin atrage atenția asupra confuziei ce poate rezulta din aceste două folosiri foarte deosebite ale limbajului.

Tot în *Despre dialectică,* Augustin remarcă în treacăt : „Nu putem vorbi despre cuvinte fără ajutorul cuvintelor" (V) ; această remarcă va fi generalizată în *Despre doctrina creștină* : „Toate aceste semne, ale căror genuri le-am schițat în grabă, numai prin cuvinte le-am putut enunța, dar cuvintele în nici un fel nu le-aș fi putut enunța prin aceste semne" (II, III, 4). Deci, nu numai că vorbele pot fi folosite metalingvistic, ci, mai mult, ele sînt susceptibile de a fi folosite metasemiotic. Această constatare este de o importanță capitală, căci ea îngăduie să fie mai bine conturată specificitatea cuvintelor în sînul semnelor. Din nefericire, la Augustin ea rămîne izolată și neteoretizată ; el nu încearcă nicăieri s-o coroboreze cu celelalte clasificări schițate. Ne-am putea întreba de exemplu dacă toate semnele verbale (cele proprii și cele transpuse) posedă, în același grad, această capacitate ; sau care este proprietatea cuvintelor ce le

Scanned with OKEN Scanner

face apte să-şi asume acest rol. Şi aici însă Augustin se mulţumeşte să observe şi să juxtapună, fără să ajungă la o articulare teoretică.

CÎTEVA CONCLUZII

Să încercăm să tragem cîteva concluzii privind dublul obiect al acestui prim capitol : sfîntul Augustin şi semiotica.

S-a văzut, în primul rînd, care este poziţia lui Augustin. În preocupările lui semiotice, el e întotdeauna animat de o tendinţă de a înscrie problema semiotică în cadrul unei teorii psihologice a comunicării. Această pornire e cu atît mai frapantă cu cît contrastează cu punctul de plecare al lui Augustin, adică teoria stoiciană a semnului. Cu toate acestea, nu este în întregime original : şi Aristotel a avut o perspectivă psihologică. Este adevărat însă că Augustin dezvoltă această tendinţă mai mult decît oricare dintre predecesorii săi ; această dezvoltare se explică prin folosinţa teologică şi exegetică pe care el vrea s-o dea teoriei semnului.

Dar dacă în privinţa amănuntelor originalitatea lui Augustin este limitată, „originalitatea“ sa sintetică — sau mai degrabă capacitatea sa ecumenică — este enormă, şi ea izbuteşte să realizeze prima construcţie care, în istoria gîndirii occidentale, merită numele de semiotică. Să reamintim marile articulaţii ale acestui ecumenism : retorician de profesie, Augustin va pune ştiinţa sa, în primul rînd, în folosul interpretării unor texte specifice *(Biblia)* : hermeneutica absoarbe astfel retorica ; pe de altă parte, îi va fi anexată teoria logică a semnului — cu preţul unei alunecări, este adevărat, de la structură la substanţă, pentru că în locul „simbolului“ şi al „semnului“ lui Aristotel se descoperă semnele intenţionale şi naturale. Aceste două conglomerate se vor întîlni în *Docrina creştină* pentru a da naştere unei teorii generale a semnelor, sau semiotica, în care „semnele“ născute din tradiţia retorică, devenită între timp herme-

neutică, adică „semnele transpuse", își găsesc locul lor. Într-o terminologie modernă, semnele (în sens restrictiv) se opun simbolurilor precum propriul se opune transpusului, sau mai bine, precum directul se opune indirectului.

Această extraordinară putere de sinteză (care nu e diminuată de faptul că Augustin are precursori în ceea ce privește eclectismul) corespunde foarte bine cu locul istoric al lui Augustin, focar prin care tradițiile antice vor fi transmise evului mediu. Această putere se simte și în alte domenii, care uneori îl ating pe al nostru : este cazul, în special, cu mai multe pasaje din tratatul *Despre dialectică,* unde schimbările istorice de sens (în partea etimologică a tratatului) sînt descrise ca tropi retorici, istoria neapărînd atunci decît ca o proiecție a tipologiei în timp. Mai mult încă : pentru prima oară clasificarea aristotelică a asociațiilor, care se găsește în capitolul al II-lea al tratatului *Despre memorie* (prin asemănare, prin proximitate, prin contrast), va fi utilizată pentru a descrie varietatea acestor raporturi de sens, sincronice sau diacronice.

Exact în acest loc e necesar să ne detașăm de destinul personal al lui Augustin pentru a ne întreba asupra prețului pe care cunoașterea a trebuit să-l plătească spre a putea da naștere semioticii. Fiindcă limbajul există, prima problemă a oricărei semiotici, în mod empiric dacă nu ontologic, este aceea de a afla care este locul semnelor lingvistice în cadrul semnelor în general. Atîta vreme cît întrebarea se pune numai în legătură cu limbajul verbal, rămînem în interiorul unei științe (sau al unei filosofii) a limbajului ; numai sfărîmarea cadrului lingvistic justifică instaurarea unei semiotici. Și tocmai într-asta constă gestul inaugural al lui Augustin : ceea ce se spunea despre cuvinte, în cadrul retoricii sau al semanticii, el va aduce în planul semnelor, unde cuvintele nu ocupă decît un loc oarecare. Dar ce loc ?

Se poate pune întrebarea, căutînd un răspuns la această problemă, dacă prețul plătit pentru nașterea se-

mioticii nu e prea ridicat. Pe planul enunțurilor generale, Augustin nu situează cuvintele (semnele lingvistice) decît în cadrul a două clasificări. Cuvintele depind, pe de o parte, de auditiv, pe de altă parte, de intențional ; intersectarea acestor două categorii dă semnele lingvistice. Procedînd astfel, Augustin nu-și dă seama că nu-și asigură nici un mijloc de a le deosebi de alte „semne auditive intenționale", poate doar prin frecvența întrebuințării. În această privință textul său e cît se poate de revelator : „Cele ce depind de auz sînt, așa cum am spus, cele mai numeroase, mai ales în limbaj. În fapt, trompeta, flautul, citera emit de cele mai multe ori un sunet, nu numai plăcut, ci și semnificativ. Totuși, toate semnele acestea, în comparație cu vorbele, sînt foarte puțin numeroase" *(Doctrina,* II, III, 4*)*. Între trompeta care vestește atacul (pentru a da un exemplu în care intenționalitatea este sigură) și cuvinte, diferența n-ar consta decît în mai marea frecvență a celor din urmă ? Aceasta e tot ce ne oferă, în mod explicit, semiotica lui Augustin. Se vede, între altele, în ce măsură prejudecata fonetică este răspunzătoare de orbirea manifestată față de problema naturii limbajului : necesitatea de a lega cuvintele de un „sens" îi ascunde specificitatea (unei concepții pur „vizuale" a limbajului, care l-ar considera identic cu scrisul, i s-ar putea aduce același reproș). Darul sintetic al lui Augustin se întoarce aici împotriva lui : poate că nu întîmplător stoicii, la fel ca Aristotel, nu voiau să dea același nume semnului „natural" (asimilat de ei cu inferența) și cuvîntului. Sinteza e fructuoasă numai dacă nu obliterează diferențele.

De fapt, așa cum de asemenea s-a notat, Augustin relevă anumite proprietăți ale limbajului care nu se lasă explicate prin caracterul intențional-auditiv al acestuia, și, înainte de toate, capacitatea lui metasemiotică. Dar el nu se întreabă care este proprietatea limbajului capabilă să îi asigure această capacitate. Or, numai un răspuns la această întrebare fundamentală permite să rezolvăm o altă problemă, care decurge din ea, și care

este aceea a „prețului" instaurării semioticii, și anume : este util să se unifice în sînul unei singure noțiuni — semnul — atît ceea ce posedă această proprietate metasemiotică cît și ceea ce nu o posedă (de remarcat că această nouă chestiune conține, circular, termenul de „semiotică" în ea însăși) ? Utilitate ce nu se poate măsura înainte de a se ști ce este pus în joc în opoziția semne lingvistice — semne nelingvistice. Așadar, din necunoașterea, pentru a nu spune din respingerea diferenței dintre cuvinte și celelalte semne, se va naște semiotica lui Augustin — la fel ca și cea a lui Saussure, cu cincisprezece secole mai tîrziu. Iar aceasta face problematică însăși existența semioticii.

Augustin întrevăzuse totuși o posibilitate de a ieși din acest impas (deși poate că el n-a fost conștient nici de posibilitate și nici de impas) ; ea consta în extinderea la domeniul semnelor din categoria retorică propriu-transpus. Fiindcă această categorie, transcendînd opoziția substanțială : lingvistic-nelingvistic (deoarece se găsește în ambele domenii) ca și opozițiile pragmatice și contingente : intențional-natural sau convențional-universal, permite articularea celor două mari moduri de desemnare, pentru care astăzi am fi ispitiți să folosim doi termeni distincți : semnificația și simbolizarea. Pornind de aici, se poate pune întrebarea care este diferența ce le creează — și explică, indirect, prezența sau absența unei capacități metasemiotice. Altfel spus, semiotica nu merită dreptul la existență decît dacă, chiar în gestul care o inaugurează, se articulează semantica și simbolica. Iată ce ne îngăduie să apreciem, uneori în ciuda ei, opera instauratoare a sfîntului Augustin.

NOTIȚĂ BIBLIOGRAFICĂ

Se pot găsi referințe complementare la această expunere în istoriile diferitelor discipline de care m-am servit eu, precum : R. H. Robins, *A Short History of Linguistics*, Londra, 1969 ; W și M. Kneale, *Developement of Logic*, Oxford, 1962 ;

Scanned with OKEN Scanner

R. Blanché, *La logique et son histoire*, Paris, 1970 ; C. S. Baldwin, *Ancient Rhetoric and Poetic*, Gloucester, 1924 ; G. Kennedy, *The Art of Persuasion in Greece*, Princeton, 1963 ; J. Cousin, *Études sur Quintilien*, Paris, 1935 ; J. Pépin, *Mythe et Allégorie*, Paris, 1958.

Textele sînt citate după ediţiile bilingve Budé sau Garnier, în afară de *Organon*-ul şi *Metafizica* lui Aristotel, citate în traducerea lui Tricot.

Studiul cel mai complet al semioticii augustiniene este cel al lui B. Darrel Jackson, „The Theory of Sings in Saint Augustine's *De Doctrina christiana*", Revue des études augustiniennes, 15(1969), 9—49 ; el este reprodus în R. A. Markus (ed.), *Augustine*, Garden City, N. Y., 1972, 92—147 ; în el se găsesc referinţele la studii anterioare, cărora li se adaugă J. Pépin, *Saint Augustin et la Dialectique*, Villanova, 1976. În schimb, pot fi lăsate deoparte, R. Simone, „Sémiologie augustinienne", *Semiotica*, 6 (1972), 1—31. N-am putut consulta C. P. Mayer, *Die Zeichen in der geistigen Entwicklung und in der Theologie des jungen Augustinus*, Würzburg, 1969. Citez textele din Augustin în traducerea Bibliotecii augustiniene.

Scanned with OKEN Scanner

2

SPLENDOAREA ŞI MIZERIA RETORICII

Prima mare criză a retoricii coincide aproximativ cu începutul erei noastre. O găsim relatată în pe drept cuvînt celebrul *Dialog al oratorilor* de Tacit. Constatarea decăderii figurează în fraza de început : „Secolele precedente au cunoscut o abundentă înflorire de oratori celebri, al căror talent era cunoscut pretutindeni, în timp ce evul nostru, steril şi lipsit de această glorie oratorică, aproape că a uitat pînă şi termenul de orator“ (I).

Ar fi greşit să vedem în aceste cuvinte doar o reformulare a eternului adagiu „înainte totul era mai bine“. Atît analizele lui Tacit cît şi o analiză a evoluţiei retoricii în epoca sa demonstrează realitatea schimbării.

Ce era retorica „secolelor precedente“ ? O expresie bine cunoscută, dar al cărei sens originar nu ne mai frapează, ne-o arată : este arta de a convinge. Sau cum spunea Aristotel, la începutul *Retoricii* sale : „Retorica este facultatea de a descoperi pe cale speculativă ceea ce, în fiecare caz, poate fi apt de a convinge“ (I. 2 ; 1355 b). Retorica are ca obiect elocvenţa ; or, elocvenţa se defineşte ca o vorbire eficace, care permite să-l influenţezi pe altul. Retorica nu se foloseşte de limbaj ca formă — ea nu se preocupă de enunţare ca atare — ci de limbaj ca acţiune ; forma lingvistică devine ingredientul unui act global de comunicare (pentru care persuasiunea este specia cea mai caracteristică). Retorica se interesează de funcţiile vorbirii nu de structura acesteia. Elementul constant este obiectivul ce trebuie atins : a persuada (sau, cum se va spune mai tîrziu, a instrui, a emoţiona şi a plăcea) ; mijloacele lingvistice sînt luate în considerare în măsura în care pot sluji la atingerea acestui obiectiv.

Retorica studiază mijloacele care îngăduie să se ajungă la ţelul vizat. Să nu ne mirăm dacă vom descoperi că metaforele care, chiar în interiorul ei, slujesc la

Scanned with OKEN Scanner

a o desemna, se sprijină totodată pe raportul dintre mijloace și țel. Retorica va fi comparată cînd cu tehnica unui medic, cînd cu cea a strategului militar. Astfel, Aristotel :

> Este deci evident că retorica... este utilă, și că funcția sa specifică este nu de a convinge, ci de a vedea mijloacele de a convinge pe care le comportă fiecare subiect ; la fel stau lucrurile cu toate celelalte arte ; căci căderea medicinei nu este să dea sănătate bolnavului, ci să înainteze pe calea vindecării cît mai departe cu putință ; se pot, oare, trata cum trebuie bolnavii care nu-și mai pot redobîndi sănătatea (I, 1 ; 1355 b).

Sau în *Retorica către Herennius* :

> Acest fel de a dispune argumentele precum sînt dispuși soldații pe un cîmp de bătălie poate face ca, acolo vorbind, dincoace luptînd, să se dobîndească foarte ușor victoria (III, 10, 18).

Se vede că spiritul ce domnește în retorică este pragmatic, și în consecință imoral : trebuie să știi, oricare ar fi circumstanțele sau cauzele apărate, să-ți atingi țelul ; cele cîteva declarații de principii, adunate la intrarea sau la ieșirea din edificiul retoric, potrivit cărora nu trebuie să fie apărate decît cauzele drepte, nu-l vor împiedica pe oratorul elocvent de a se sluji de arta sa în scopuri a căror justețe n-o vede decît el. Retorica nu pune în valoare nici un fel de cuvînt preferîndu-l altuia ; pentru ea totul este bun, numai să-și atingă obiectivul : orice cuvînt poate fi eficace, trebuie pur și simplu folosit în vederea unui scop căruia să-i fie apropriat. Ne amintim de acele enumerări „topice“ care prevăd toate cazurile posibile și găsesc remedii la orice :

> Nașterea : în caz de elogiu, se vorbește de strămoși ; dacă este ilustră, el a fost egal sau superior familiei din care se trage ; dacă obîrșia e modestă, el datorează totul propriilor sale calități, nu celor ale strămoșilor ; în caz de blam, dacă originea este ilustră, el și-a dezonorat strămoșii ; dacă e obscură, el tot pricină de dezonoare a fost pentru

strămoșii săi. *(Retorica către Herennius,* III, 7, 13).

Retorica învață practicarea acelui tip de discurs care se potrivește fiecărui caz particular.

Noțiunea cheie a retoricii este prin urmare aceea de potrivit („convenable"), de apropriat *(prepon, decorum),* așa cum bine a remarcat Albert Yon („Numai printr-o simplificare arbitrară s-a făcut din apropriere un capitol al elocuțiunii, în timp ce ea este principiul director care guvernează întreaga artă a vorbirii"). Aproprierea este baza eficacității, deci a elocinței.

> Omul elocvent, scrie Cicero, trebuie mai cu seamă să facă dovada sagacității care-i permite să se adapteze circumstanțelor și persoanelor. Cred într-adevăr că nu trebuie vorbit nici totdeauna, nici în fața tuturor, nici contra tuturor, nici pentru toți în același fel. Acela deci va fi elocvent care va fi capabil să-și adapteze vorbirea la ceea ce se potrivește în fiecare caz *(Oratorul,* XXXV—XXXVI, 123).

Vorbirea se consumă în funcționalitatea sa ; or, a fi funcțional înseamnă a fi apropriat, potrivit.

Așa era retorica înainte de criză. Se poate ajunge, pornind de la acest tablou, la originea, la cauzele crizei ? Da, dacă vor fi urmate analizele lui Tacit, care leagă direct retorica de politic și social. Pentru el, elocința era în progres atîta vreme cît servea într-adevăr la ceva, atîta vreme cît era un instrument eficace ; or, aceasta nu este posibil decît într-un stat în care cuvîntul are putere, astfel spus, într-un stat democratic.

> Marea elocință, precum flacăra, are nevoie de materie ca să se alimenteze, de mișcare pentru a se înteți, și numai consumîndu-se strălucește (XXXVI).

Or, această materie este furnizată, într-o democrație, de destinul unui popor.

> Să nu uităm rangul înalt al acuzaților nici importanța cauzelor, circumstanțe care, numai ele, sînt pentru elocință un stimulent puternic. (...) Vigoarea talentului crește odată cu amploarea subiectu-

> lui și nu se va putea rosti un discurs strălucitor și luminos fără a se fi găsit o cauză demnă să-l inspire (XXXVII).

Această mișcare este asigurată de libertatea de a se vorbi despre orice, fără restricții impuse de considerente de rang sau persoană, cu „dreptul de a înfrunta persoanele cele mai influente" (XL). Toate acestea nu sînt posibile decît într-un stat în care constrîngerea exercitată de către instituții este slabă și puterea unei adunări de deliberare foarte mare : ceea ce constituie baza democrației. Tacit caracterizează perioada precedentă astfel :

> În confuzia generală și *în absența unui conducător unic*, un orator era abil în măsura în care avea influență asupra unui popor *fără călăuză* (XXXVI). La fel și orașul nostru, atîta vreme cît a plutit *fără cîrmă*..., producea neîndoielnic o elocință mai viguroasă, la fel ca un cîmp lăsat în paragină pe care cresc buruienile cele mai stufoase (XL, sublinierea mea).

Democrația este condiția indispensabilă a înfloririi elocinței ; și în mod reciproc, elocința este calitatea superioară a individului ce aparține unei democrații : nici unul din cei doi nu se poate lipsi de celălalt. Elocința este „necesară" : iată trăsătura ei dominantă și în același timp explicația succesului ei.

> Cei vechi au ajuns la convingerea că, fără elocință, nimeni nu putea, în stat, să dobîndească și să păstreze o situație bună și de vază (XXXVI). Nimeni, în vremea aceea, nu a ajuns la o mare influență fără să posede o oarecare elocință (XXXVII).

Elocința a fost, așadar, înfloritoare în împrejurări al căror declin a fost adus de schimbări de un tip ușor de bănuit : într-un cuvînt, lipsa de libertate, înlăturarea democrației de către un stat puternic, cu legi categorice și o conducere autoritară. Acesta este cazul specific al Romei („Pompei a fost primul care a îngrădit aceste libertăți și, ca să spun așa, a pus frîu elocinței", XXXVIII), aceasta este și legea generală enunțată de Tacit : „Din momentul în care a fost stăpînită de o con-

ducere organizată, nici o naţiune n-a mai cunoscut elocinţa“ (XL). Dacă democraţia dispare, dacă este înlocuită cu un guvern autoritar care n-are nevoie de dezbateri publice, la ce mai serveşte elocinţa ?

> La ce bun să-ţi expui părerea în Senat din moment ce acolo elita *cetăţenilor* cade repede de acord ? La ce bun să mai ţii nenumărate discursuri în faţa poporului, de vreme ce nu incompetenţii şi mulţimea deliberează asupra intereselor publice, ci *numai cel mai înţelept dintre* toţi oamenii, singur ? (XLI, sublinierea mea).

De fapt, trebuie regretată această stare de lucruri ? Nu, dacă ar fi să-i dăm crezare lui Maternus, personajul dialogului care stabileşte acest diagnostic. Căci libertatea şi democraţia ameninţă pacea şi bunăstarea fiecărui individ : trebuie regretată absenţa unor remedii eficace atunci cînd te poţi bucura de absenţa bolilor ?

> Dacă întîmplător s-ar găsi un stat în care nimeni nu ar comite greşeli, oamenii aceştia ireproşabili n-ar mai avea nevoie de oratori, aşa cum oamenii sănătoşi nu au nevoie de medic (XLI).

Elocinţa de altădată a fost plătită prea scump ; prin insecuritatea vieţii fiecărui cetăţean, rezultat direct al instituţiilor democratice.

> Această mare şi glorioasă elocinţă de altădată este fiica corupţiei pe care proştii o vor fi numit libertate (...) ; necunoscînd supunerea şi nici seriozitatea, încăpăţînată, temerară, arogantă, ea nu ia naştere în statele înzestrate cu o constituţie. (...) Elocinţa Grahilor nu era un motiv suficient ca Republica să le suporte şi legile, iar renumele oratoriei lui Cicero a fost plătit mai mult decît preţuia (XL).

Concluzie :

> Din moment ce nimeni nu se poate bucura în acelaşi timp de o mare reputaţie şi de o mare linişte, fiecare trebuie să profite de avantajele secolului său, fără să le critice pe celelalte (XL).

Scanned with OKEN Scanner

Să lăsăm deoparte această judecată de valoare ; rămîne analiza faptelor ; înflorirea elocinței era legată de o anume formă de stat, democrația ; odată cu dispariția democrației, elocința nu mai poate decît să decadă. Sau chiar să dispară ? Aceeași situație și pentru retorică, disciplina care arăta cum să fii elocvent. Doar dacă elocința își schimbă sensul — și împreună cu ea își schimbă și retorica obiectul. Or, cum retorica n-a murit, nici vorbă, în anul zero, tocmai această schimbare trebuia să se producă — și s-a produs realmente.

Într-o democrație, discursul oratoric putea fi eficace. Într-o monarhie (pentru a merge mai repede) el nu mai poate (puterea aparține instituțiilor, nu adunărilor) ; idealul lui se va schimba în mod necesar : cel mai bun discurs va fi cel socotit *frumos*. Același *Dialog al oratorilor* conține, înainte de a dezbate cauzele decăderii retoricii, o altă convorbire, în care Aper și Messalla compară meritele relative ale vechii și noii elocințe. Aper, apărătorul celei noi, îi găsește calități la care nimeni nu se gîndea pe vremea elocinței-instrument : lui îi plac discursurile cele noi care sînt „strălucitoare", „răsunătoare", „frumoase" — și nu-i pasă deloc de eficacitatea lor. În vechile discursuri, „ca într-un edificiu grosolan, zidul este solid și durabil dar insuficient de sclivisit și de strălucitor. Or, pentru mine, oratorul, asemenea unui tată bogat care caută eleganța, trebuie să aibă un acoperiș care, apărîndu-l de ploaie și de vînt, încîntă totodată privirile ; el trebuie, alături de mobilierul necesar nevoilor curente, să aibă, de asemenea, pe mobile, aur și pietre scumpe care te îndeamnă să le atingi și să le privești cît mai des" (XXII ; se va putea remarca alunecarea metaforelor instrumentale spre cele care evocă ornamentul). Cicero, ultimul dintre antici și primul dintre moderni, aparține acestora din urmă prin anumite calități caracteristice pentru discursurile sale. „Este într-adevăr primul care-și șlefuiește stilul ; e primul care dă atenție alegerii cuvintelor, artei de a le dispune" (XXII). Consecința inevitabilă a acestei șlefuiri a stilului este că discursurile, devenind din ce în ce mai frumoase, nu

Scanned with OKEN Scanner

îşi îndeplinesc mai bine funcţia (cea veche) care este aceea de a convinge, de a influenţa ; e tocmai ceea ce-i va replica lui Aper interlocutorul său :

„Experienţa ne învaţă că pînă şi grija meticuloasă faţă de formă, se întoarce împotriva noastră..." (XXXIX).

Noua elocinţă se distinge de cea veche prin aceea că idealul ei este calitatea intrinsecă a discursului şi nu aptitudinea lui de a servi unui scop extern. La drept vorbind, retorica anterioară comporta mai multe noţiuni, care puteau să devină suportul unei astfel de concepţii asupra elocinţei încă de la origine ; dar, începînd de la criza în chestiune, ele îşi precizează sensul sau îşi măresc în mod sensibil rolul. Aşa stau lucrurile cu termenul *ornatio, ornare,* care devine, se va vedea, centrul unui nou edificiu retoric : „primul sens al lui *ornare* este acela de a înzestra şi de a echipa. Dar cel de a împodobi nu este departe, şi tocmai în această accepţie *ornatio* este specificul elocinţei" (A. Yon). La Cicero, se găsesc exemple privind cele două sensuri ale cuvîntului, adevărate figuri de tranziţie ; or, aceste două sensuri corespund în acelaşi timp celor două concepţii despre retorică, cea veche şi cea nouă, instrumentală şi ornamentală.

Şi mai remarcabil este cazul termenului figură *(skhema, conformatio, forma, figura).* Între Teofrast sau Demetrios sau Quintilian, nu sensul lui variază : de fiecare dată figura este definită prin sinonimul ei, forma, sau prin comparaţie cu gesturile şi atitudinile corpului : cum corpul adoptă în mod necesar diverse atitudini, are totdeauna o anumită ţinută, discursul are şi el o anumită dispoziţie, un fel de a fi. De pildă, Cicero : „figurile pe care grecii, de parcă acestea ar fi «atitudini» ale discursului, le numesc *skhemata...*" (*Oratorul,* XXV, 83). O consecinţă importantă a acestei definiţii este că, dacă este luată în sens literal, orice discurs este figurat ; e ceea ce remarcă Quintilian. El mai dă o dată aceeaşi definiţie a figurii — „forma, oricare ar fi ea, dată unui gînd, aşa cum corpurile au o atitudine diferită, după felul în care sînt conformate" (IX, 1, 10) ; „cuvîntul se

aplică aici atitudinilor ca și gesturilor" (IX, 1, 12) — pentru a conchide apoi : „A vorbi astfel înseamnă a spune că orice limbaj are figura sa. (...) Deci, în primul sens, cel mai general, nu este nimic care să nu fie figurat" (IX, 1, 12).

Figura este deci în mod constant definită ca un discurs căruia i se percepe însăși forma. Dar în vreme ce mai înainte figura nu era decît una din miile de maniere de a analiza discursul, acum acest concept autotelic devine nici că se poate mai aprofundat — fiindcă discursurile, în întregimea lor, încep să fie apreciate „pentru ele însele" ! Rolul figurilor nu va înceta deci să crească în retoricile epocii — și se știe că se va ajunge la un moment dat cînd retorica nu va mai fi decît o enumerare de figuri.

Dar există o schimbare chiar mai importantă, de la vechea la noua retorică, înainte și după Cicero, care privește însă și organizarea domeniului respectiv. Se știe că edificiul retoric se subdivide în cinci părți, dintre care două privesc enunțarea și celelalte trei enunțul : *inventio, dispositio, elocutio*. În vechea perspectivă instrumentală, aceste cinci părți sînt în principiu (în ciuda preferințelor uneori foarte nete ale autorilor) puse sub semnul egalității : ele corespund celor cinci aspecte ale actului lingvistic, care, *toate,* sînt supuse unui obiectiv ce le este exterior, acela de a convinge auditoriul. Acum, cînd obiectivul exterior a dispărut, această elocuțiune — adică figurile, ornamentele — ocupă un loc din ce în ce mai mare, deoarece prin aceasta se realizează cel mai bine obiectivul nou : a vorbi (sau a scrie) cu artă, a crea discursuri frumoase. Iată constatarea acestei răsturnări stabilite de Cicero (și sprijinită pe o dovadă prin etimologie) :

> Trebuie să modelăm tipul oratorului perfect și al elocinței supreme. Deoarece numai prin acest lucru, prin stil, învinge, așa cum îl arată chiar numele, și toate celelalte rămîn în umbră. Căci n-a fost numit „inventator" (de la *inventio*), nici „compozitor" (de la *dispositio*), nici „actor" (de la *actio*)

cel ce le întruneşte pe toate, ci în greceşte „retor", în latină elocvent, după elocuţiune. Într-adevăr, fiecare din toate celelalte lucruri ce se găsesc în orator îşi poate revendica o anume parte : dar puterea supremă a cuvîntului, adică elocuţiunea, îi este acordată numai lui (XIX, 61).

Astfel, invenţia sau căutarea de idei, va fi eliminată treptat din retorica ce-i rezervată acum elocuţiunei ; e o victorie ambiguă a acesteia : ea cîştigă o luptă în interiorul retoricii, dar pierde războiul : întreaga disciplină se găseşte, tocmai din cauza acestei victorii, masiv depreciată. Şi astfel ajunge cuplul mijloace-scop să fie înlocuit prin cel de formă-fond ; retorica are de-a face cu forma : „ideile", înainte un mijloc ce putea fi comparat cu „cuvintele", îşi asumă acum funcţia externă şi dominatoare a „scopului".

Or, discursul pe care îl apreciem în sine, datorită calităţilor sale intrinseci, a formei şi frumuseţii sale, exista încă la romani ; numai că nu era ceea ce numeau ei pînă atunci elocinţă ; ci mai degrabă ceea ce am numi noi astăzi *literatură*. Aper, în dialogul lui Tacit, este pe deplin conştient de această alunecare : „Acum, i se pretinde chiar şi discursului să aibă podoabele poeziei, şi nu cele pătate de rugina lui Accius sau Pacuvius, ci pe cele împrumutate din sanctuarul lui Horaţiu, Vergiliu şi Lucan" (XX). Astfel, într-adevăr, se definea poezia în raport cu elocinţa oratorică : aceasta din urmă dominată de grija eficacităţii tranzitive ; cealaltă admirată pentru ea însăşi, datorită şlefuirii la care au fost supuse înseşi cuvintele discursului. Astfel, cînd Cicero voia să facă distincţie între oratori şi poeţi, el spunea că aceştia din urmă „se consacră cuvintelor mai mult decît ideilor" (*Oratorul,* XX, 68).

Noua elocinţă nu se deosebeşte prin nimic de literatură ; noul obiect al retoricii coincide cu literatura. Şi dacă vorbirea elocventă era definită odinioară prin eficacitatea sa, acum, dimpotrivă, vorbirea inutilă, care nu serveşte la nimic, va fi cea lăudată. Să mai revenim pentru o ultimă oară la dialogul lui Tacit. El începe cu o

discuție, despre care n-a fost vorba pînă acum, între Aper și Maternus, privind valoarea elocvenței și respectiv a poeziei. Deși cele două păreri susținute sînt opuse, oratorii cad de acord asupra unui punct : anume că elocința poate fi folositoare și că poezia e inutilă ; variază deci numai aprecierea pe care o dau utilității. Astfel, pentru elocință : după apărătorul ei, ea „permite să cîștigi prietenii și să le păstrezi, să cîștigi provinciile“ (V) ; pentru cel care o atacă, ea-i obligă pe oratori „să vadă zilnic solicitîndu-li-se un serviciu și să-i nemulțumească pe cei cărora le fac servicii“ (XIII). Și reciproc pentru literatură : pentru unul, „poezia și versurile (...) nu aduc nici o demnitate onorifică celor care le cultivă și nu le sporesc averea ! (...) La ce slujesc, Maternus, frumoasele discursuri pe care Agamemnon sau Iason le rostesc în operele tale ? Pe cine îl trimit ele acasă salvat și îndatorat ție ?“ (IX) ; pentru celălalt, „fie ca «dulcile Muze», cum spune Vergiliu, să mă păzească de neliniști, de griji, de nevoia de a acționa zi de zi împotriva voinței mele, și să mă ducă spre sălașurile lor sacre, spre izvoarele lor, iar eu nu voi mai înfrunta multă vreme nebunești le primejdii din for, nici emoțiile popularității“. (XIII).

Unul îi reproșează poeziei că nu servește la nimic ; celălalt se bucură de acest lucru. Poeții nu au contact cu lumea : pentru asta trebuie să-i felicităm sau să-i deplîngem ? Iată ce spune Aper :

> Poeții, dacă vor într-adevăr să muncească și să producă, trebuie să lase deoparte legăturile pe care le au cu prietenii lor și distracțiile Romei, să părăsească orice ocupație și să se retragă prin crînguri și păduri, după cum se exprimă chiar ei, adică în singurătate (IX).

Dar nefericirea unora face fericirea altora ; iată ce spune Maternus :

> Cît despre aceste crînguri, aceste păduri și chiar această singurătate, pe care Aper le blamează, eu găsesc în ele o asemenea bucurie încît privesc ca pe

> unul din cele mai mari avantaje ale poeziei faptul că nu te poţi desfăta cu ea cînd e zarvă, nici cînd, aşezat în faţa porţii, îţi arde de gîlceavă, nici cînd te afli printre acuzaţi în zdrenţe şi înlăcrimaţi. Dimpotrivă, sufletul se ascunde în locuri pure şi nepîngărite şi gustă plăcerea unui loc sacru (XII).

Oricare ar fi însă atitudinea unuia sau altuia faţă de literatură, toţi sînt de acord în a o defini prin inutilitatea sa. Quintilian va gîndi la fel :

> Farmecul literaturii este mai pur dacă ea se îndepărtează de acţiune, adică de muncă, şi dacă se poate bucura contemplîndu-se pe sine (II, 18, 4). Unicul scop al poeţilor este acela de a plăcea (VIII, 6, 17).

Aşadar, această vorbire inutilă, ineficace, va deveni obiectul retoricii, şi va deveni teoria limbajului, care e admirat în şi pentru el însuşi. Fără îndoială, se fac auzite voci ce reclamă reîntoarcerea la eficacitate ; astfel, sfîntul Augustin le va dori predicatorilor creştini o elocinţă cel puţin la fel de eficace ca aceea a adversarilor lor.

> Cine-ar îndrăzni deci să spună că adevărul trebuie să facă faţă minciunii cu apărători dezarmaţi ? Cum ? Oratorii aceia care se străduiesc să convingă de un fals ar fi în stare, chiar de la exordiu, să-şi cîştige auditoriul şi să-l supună, iar apărătorii adevărului, dimpotrivă, nu ar putea s-o facă ? (...) Fiindcă, deci, arta de a vorbi are un dublu efect, fiindcă ea are marea putere de a convinge fie de rău fie de bine, pentru ce oamenii cinstiţi să nu depună toată rîvna spre a dobîndi, cu scopul de a se înrola în serviciul adevărului, din moment ce ticăloşii o pun în slujba nedreptăţii şi a păcatului, cu scopul de a face să triumfe cauze corupte şi mincinoase ? (*Doctrina creştină*, IV, II, 3).

Dar el uită ceea ce ştiau personajele lui Tacit : elocinţa are nevoie de libertate, ea nu poate înflori atunci cînd ţelul ei este prescris de o dogmă, de stat sau religioasă, cînd i se cere „să se înroleze în serviciul ade-

vărului". Elocința nu prosperă decît atunci cînd adevărul urmează să fie descoperit, nu doar ilustrat.

Cea de-a doua mare epocă a retoricii, de la Quintilian la Fontanier (retorica este o disciplină în care asemenea racursiuri sînt posibile și chiar legitime, într-atît de lentă este evoluția ei. Quintilian și Fontanier, dacă ar fi putut comunica peste veacuri, s-ar fi înțeles perfect), se caracterizează deci, în esență, prin faptul că uită funcția discursului ; și dintr-o dată, textul poetic este cel care devine exemplul privilegiat. În *Retorica către Herennius*, descrierea fiecărei figuri era urmată, într-un fel poate naiv, de descrierea efectelor sale ; în retoricile posterioare, funcția va fi mai întîi separată, apoi unificată pentru toate figurile, și inserată în capitolul de la sfîrșit ; apoi va fi uitată. Cînd Fontanier se întreabă care sînt efectele figurilor și ale tropilor, nu se mai gîndește la influența exercitată asupra altuia, ci la raportul pe care expresia îl întreține cu gîndirea, forma cu fondul : e o funcție interioară a limbajului.

> Ni se va pune întrebarea dacă este util să se studieze, să se cunoască figurile. Da, vom răspunde, nimic nu poate fi mai util și chiar mai necesar, pentru cei ce vor să pătrundă în spiritul limbajului, decît să aprofundeze secretele stilului, și să sesizeze în totalitatea lui raportul dintre expresie și idee sau dintre expresie și gîndire (*Figurile discursului,* p. 67 ; cf. p. 167).

Din cele trei funcții ale figurilor : a instrui, a emoționa, a plăcea, nu mai rămîne decît ultima, în mod iluzoriu dedublată :

> Efectele generale (ale figurilor) trebuie să fie : 1. să înfrumusețeze limbajul ; 2. să placă prin această înfrumusețare *(ibid.*, p. 464).

Prima mare criză a retoricii pare deci să aibă un deznodămînt fericit : pentru că nu mai este posibil să te servești liber de vorbire, se impune reculegerea, după exemplul lui Maternus, în „locuri pure și neprihănite" ; pentru că e inutilă cunoașterea eficacității discursului (acesta, oricum, nemaiservind la nimic), retorica va fi

transformată într-o cunoaștere a limbajului pentru limbaj, a limbajului care se dă în spectacol, lăsîndu-se savurat pentru el însuși, scăpat de serviciile jignitoare la care era constrîns. Se va face din retorică o sărbătoare, o sărbătoare a limbajului.

Totul se anunță sub cele mai bune auspicii ; și totuși, sărbătoarea nu va avea loc. Nici măcar retoricieni „fericiți" nu vor mai fi, de la Quintilian la Fontanier, și această perioadă din istoria retoricii, cea mai lungă, fiindcă durează aproape 1800 de ani, va fi, cel puțin în linii mari, o perioadă de lentă decădere și degradare, de înăbușire și de neliniște. Retorica și-a primit noul său obiect — poezia, limbajul ca atare — dar a făcut-o fără tragere de inimă. Înainte de a încerca să înțelegem această neliniște, să încercăm să culegem cîteva mărturii despre ea.

Le găsim în primul rînd chiar în decupajul fenomenului retoric. Să-l luăm pe Quintilian. Ansamblul categoriilor retorice se bazează la el pe opoziția dintre *res* și *verba,* gînduri (sau lucruri) și cuvinte : opoziție banală, dar a cărei particularitate este aceea de a nu da valoare egală celor doi termeni. Să privim lucrurile mai de-aproape. Iată mai întîi opoziția explicit prezentată : „Orice discurs este compus din ceea ce este semnificat și din ceea ce semnifică, adică din gînduri și cuvinte" (III, 5, 1). Pe aceasta se vor grefa mai multe articulații, și în primul rînd cele ale părților retoricii : „Pentru gînduri, trebuie să avem în vedere invenția, pentru cuvinte, elocuțiunea, și pentru amîndouă, dispoziția (VIII, *AP,* 6). Aceste părți sînt în relație cu funcțiile discursului : ca să instruiască și să emoționeze, depinde foarte mult de invenție și de dispoziție, dar ca să placă nu mai depinde decît de elocuțiune. „«A instrui» implică expunere și argumentare, «a emoționa», pasiunile care trebuie să domine întreaga cauză, dar mai ales începutul și sfîrșitul, «a plăcea», deși este legat de gînduri și de cuvinte, avînd totuși domeniul său propriu, elocuțiunea" (VIII, *AP,* 7). (Se va fi remarcat că aceste funcții ale discursului amintesc, deși aparent sînt legate numai de alocutor, func-

Scanned with OKEN Scanner

ţiile fundamentale după modelul lui Bühler şi Jakobson : „a instrui“ se orientează către referent, „a emoţiona“ către receptor, „a plăcea“ către enunţul însuşi. Lipseşte, în mod semnificativ, funcţia expresivă, îndreptată spre locutor : discursul nu începe să *exprime* un subiect — în mod sistematic — decît din epoca romantică încoace). Cu aceeaşi opoziţie, în fine, se acordă celebra teorie a celor trei stiluri : stilul simplu serveşte lui „a instrui“, cel mediului „a plăcea“, cel elevat lui „a emoţiona“ (XII, 10, 58—59).

Această împărţire în trei părţi, se bazează, după cum se vede, pe o dihotomie (cuvinte-gînduri) şi un termen de compromis (dispoziţie), sau pe aceeaşi dihotomie dublată de o a doua, idei-sentimente (care pune bazele subdiviziunii „a instrui“ şi „a emoţiona“, şi ceea ce depinde de ea). Dar Quintilian nu se mulţumeşte cu această juxtapunere ; implicit şi explicit el valorifică termenul *res* ; deodată, termenul *verba,* şi tot ceea ce îi este corelativ, se găseşte supus unei noi analize, care se organizează din nou în jurul axei *res-verba.* Elocuţiunea care depinde, cum s-a văzut, de cuvinte, va fi domeniul calităţilor stilului. Lista acestora variază de la o enumerare la alta ; dar expunerea lor sistematică în cartea a VIII-a le reduce la două, care sînt principale : discursul trebuie să fie clar *(perspicua)* şi împodobit, înfrumuseţat *(ornata)* ; or, cuvintele sînt clare cînd ne fac să vedem bine lucrurile, şi frumoase cînd le admirăm ca atare ; limpezimea se raportează la frumos la fel precum lucrurile la cuvinte. La rîndul ei, această opoziţie îşi subordonează altele. De pildă, cea între sensul propriu şi sensul transpus (din care face parte metafora) : „Pe bună dreptate se învaţă că limpezimea cere mai cu seamă termeni luaţi în sensul lor propriu, frumuseţea, într-un sens transpus *(translatis)*“ (VIII, 3, 15). Prin aceasta se trece la opoziţia stilurilor istorice sau chiar a limbilor. Acesta este, de exemplu, conţinutul dihotomiei aticism-asianism :

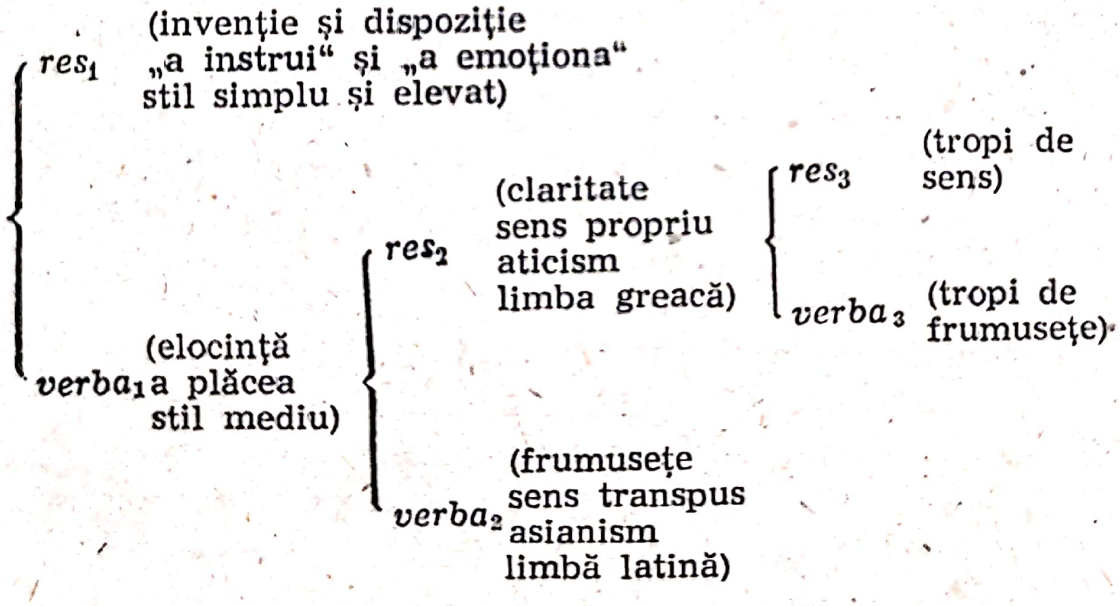
> Cînd limba greacă s-a răspîndit încetul cu încetul în cetăţile Asiei cele mai învecinate, locuitorii care,

fără s-o stăpînească îndeajuns, voiau să pară buni vorbitori, au început să folosească perifraza în locul cuvintelor proprii, și au perseverat în acest obicei (XII, 10, 16).

În același fel se opune greaca latinei :

Inferioritatea limbii noastre este mai ales marcată prin aceea că, pentru un mare număr de lucruri, nouă ne lipsesc termenii proprii, și sîntem obligați să recurgem la ocolișuri sau la perifraze (XII, 10, 34).

În sfîrșit, ultima repetare a aceluiași gest, se va supune analizei termenul acum înrudit cu *verba,* și anume sensul transpus, pentru a descoperi, încă o dată, în interiorul său opoziția dintre limbă și gîndire. Într-adevăr, tropii, „se folosesc unii pentru sens, alții pentru frumusețe“ (VIII, 6, 2) : prin urmare, chiar în folosirea tropilor, se găsesc unii care servesc în mod deosebit pentru relevarea gîndirii și a lucrurilor, și alții care se află acolo spre a fi apreciați pentru ei înșiși. Aceasta s-ar putea rezuma în felul următor :



O astfel de articulare este paradoxală pentru faptul că domeniul lui *verba* se restrînge neîncetat în fața dorințelor retoricienilor — cînd obiectul propriu al reto-

ricii, chiar la Quintilian, este mult mai aproape de *verba* decît de *res*. Retorica se reduce mereu, deşi ea ar fi trebuit să fie o muncă eficace de şlefuire a cuvintelor, deoarece retoricianul afirmă că, de fapt, nu apreciază decît discursul care serveşte la cunoaştere, care nu se împodobeşte cu ornamente inutile, care, în ultimă instanţă, trece neobservat ; într-un cuvînt, discursul care nu aparţine retoricii. Exigenţele sînt contradictorii, ceea ce conduce la această consecinţă inevitabilă : retoricienii nu-şi schimbă meseria, dar şi-o asumă cu nelinişte.

Quintilian nu se limitează, dealtminteri, la această condamnare implicită, ci o formulează deschis : afirmă fără ezitare că preferă greaca latinei, aticismul asianismului, pe scurt, preferă sensul în locul frumuseţii.

> Într-un discurs în care se admiră cuvintele, înseamnă că gîndirea este neîndestulătoare (VIII, AP, 31). Pentru mine, prima calitate este claritatea, proprietatea termenilor (VIII, 22). Trebuie... să credem că a vorbi atic înseamnă a vorbi perfect (X, 10, 26), etc.

Quintilian nu poate aduce retorica la sărbătoarea limbajului, căci pentru el aceasta nu e o sărbătoare, ci o orgie. Vom găsi confirmarea şi amplificarea acestei teze dacă analizăm din nou tropii folosiţi de retoricieni pentru a desemna retorica, sau, mai specific, tropul — despre care s-a văzut mai înainte că se situează în însăşi inima retoricii. Ne amintim că metaforele retoricii anterioare (cea care merge de la Aristotel la Cicero) se refereau la o relaţie de tip mijloace-ţel. Acum lucrurile s-au schimbat, şi locul a fost luat de cuplul formă-fond ; sau, mai degrabă, şi printr-asta devalorizarea îşi face intrarea, prin cuplul afară-înăuntru. Gîndirea sau lucrurile sînt interiorul care nu este decît învelit într-un ambalaj retoric. Şi cum limbajul, s-a văzut acest lucru, este neîncetat comparat cu corpul omenesc, cu gesturile şi atitudinile lui, ornamentele retorice vor fi podoabele corpului.

Scanned with OKEN Scanner

Se pot găsi numeroase exemple pentru fiecare din cele două laturi pe care le implică o asemenea identificare : cînd foloseşti tu însuţi metaforele, înseamnă că acoperi corpul ; cînd le înţelegi, îl dezveleşti. Încă la Cicero se pune raportul interior-exterior, dar el se găseşte întrucîtva deplasat cu un grad ; corpul însuşi nu este decît învelişul exterior al altui lucru. „Să găseşti ceea ce vei spune şi să hotărăşti ceea ce vei spune sînt lucruri importante, precum sufletul în corp" *(Oratorul,* XIV, 44). Aper, care descrie în dialogul lui Tacit noua elocinţă, adînceşte şi el comparaţia cu corpul, dar într-un sens mai material : „Un discurs, la fel ca un corp omenesc, nu este într-adevăr frumos cînd i se văd vinele şi i se pot număra oasele, ci cînd un sînge pur şi sănătos umple membrele şi învelește muşchii, şi cînd pînă şi nervii au culori care-i ascund şi o frumuseşe care le dă strălucire" (XXI) ; ideile sînt ca oasele şi venele, cuvintele precum carnea, fluidele, pielea.

Un pas mai departe ne duce la ceea ce acoperă corpul : podoabele sau veşmintele. Această comparaţie este canonică ; chiar Aristotel, vorbind despre metafore, afirma :

> Trebuie să cercetăm, din moment ce o stofă stacojie îi vine bine unui tînăr, care este cea potrivită pentru un bătrîn, căci acelaşi veşmînt nu vine bine amîndurora (*Retorica,* III, 1405 a).

Iar Cicero :

> Aşa cum se spune de anumite femei că sînt naturale şi că le stă bine aşa, la fel acest stil precis place fără ornamente : în ambele cazuri se face ceva pentru a avea farmec, dar fără ostentaţie. Atunci se va îndepărta orice podoabă bătătoare la ochi, cum ar fi perlele ; se va evita chiar şi fierul de încreţit părul. În ceea ce priveşte fardurile alb şi roşu artificiale, sînt cu desăvîrşire proscrise : nu va rămîne decît distincţia şi claritatea (*Oratorul,* XXIII, 78—79).

Scanned with OKEN Scanner

Un personaj din Tacit face o alegere între mai multe feluri de veşminte :

> Este de preferat, pentru stil, să îmbrace o togă chiar mai grosolană decît să se facă remarcat prin veşminte ţipătoare ca de curtezană (XXVI).

Se simte că aceste comparaţii sînt impregnate de condamnări morale : discursul împopoţonat e ca o femeie uşoară, fardată ţipător ; cît de mult trebuie pretuită frumuseţea naturală, corpul pur, şi, prin urmare, absenţa retoricii ! Urmele acestei asimilări se vor găsi pînă la Kant : „a plăcea", despre care s-a văzut că era funcţia retorică prin excelenţă, este o treabă femeiască (bărbaţilor li se potriveşte funcţia de a emoţiona...) ; femeilor frumuseţea, bărbaţilor inteligenţa *(Observaţii asupra sentimentului de frumos şi de sublim).*

Această condamnare morală atinge un fel de culme la Quintilian, pentru care discursul este masculin, de unde urmează că discursul cu podoabe este o cocotă masculină : viciul inversiunii se suprapune amorului cupid. Cu greu s-ar putea crede că este vorba, în noianul de invective, de altceva decît de un travesti cu faţa epilată :

> Există unii care se lasă amăgiţi de aparenţe, şi care, unui obraz epilat, smălţuit, cu părul ondulat şi prins în ace, şi cu strălucire de împrumut, îi găsesc mai mult farmec decît ar putea da natura, în aşa fel încît frumuseţea trupului pare în deplin acord cu corupţia moravurilor (II, 5, 12).

Reluare :

> Corpurile sănătoase, cu sînge pur, întărite de mişcare, îşi trag frumuseţea din aceeaşi sursă ca şi forţa ; căci au un ten frumos, sînt subţiri şi musculoase ; dar dacă încercăm să efeminăm aceste corpuri epilîndu-le, fardîndu-le, le vom urîţi nespus de mult prin eforturile făcute pentru a le înfrumuseţa. (...) La fel este şi cu acea elocuţiune transparentă şi împestriţată a anumitor oratori : ea efeminează înseşi gîndurile pe care le îmbracă vorbele astfel alese (VIII, *AP,* 10—20).

Scanned with OKEN Scanner

Un personaj din Tacit face o alegere între mai multe feluri de veşminte :

> Este de preferat, pentru stil, să îmbrace o togă chiar mai grosolană decît să se facă remarcat prin veşminte ţipătoare ca de curtezană (XXVI).

Se simte că aceste comparaţii sînt impregnate de condamnări morale : discursul împopoţonat e ca o femeie uşoară, fardată ţipător ; cît de mult trebuie preţuită frumuseţea naturală, corpul pur, şi, prin urmare, absenţa retoricii ! Urmele acestei asimilări se vor găsi pînă la Kant : „a plăcea", despre care s-a văzut că era funcţia retorică prin excelenţă, este o treabă femeiască (bărbaţilor li se potriveşte funcţia de a emoţiona...) ; femeilor frumuseţea, bărbaţilor inteligenţa *(Observaţii asupra sentimentului de frumos şi de sublim).*

Această condamnare morală atinge un fel de culme la Quintilian, pentru care discursul este masculin, de unde urmează că discursul cu podoabe este o cocotă masculină : viciul inversiunii se suprapune amorului cupid. Cu greu s-ar putea crede că este vorba, în noianul de invective, de altceva decît de un travesti cu faţa epilată :

> Există unii care se lasă amăgiţi de aparenţe, şi care, unui obraz epilat, smălţuit, cu părul ondulat şi prins în ace, şi cu strălucire de împrumut, îi găsesc mai mult farmec decît ar putea da natura, în aşa fel încît frumuseţea trupului pare în deplin acord cu corupţia moravurilor (II, 5, 12).

Reluare :

> Corpurile sănătoase, cu sînge pur, întărite de mişcare, îşi trag frumuseţea din aceeaşi sursă ca şi forţa ; căci au un ten frumos, sînt subţiri şi musculoase ; dar dacă încercăm să efeminăm aceste corpuri epilîndu-le, fardîndu-le, le vom urîţi nespus de mult prin eforturile făcute pentru a le înfrumuseţa. (...) La fel este şi cu acea elocuţiune transparentă şi împestriţată a anumitor oratori : ea efeminează înseşi gîndurile pe care le îmbracă vorbele astfel alese (VIII, *AP,* 10—20).

Scanned with OKEN Scanner

Şi :

> Această frumusețe să fie, o spun din nou, bărbătească, puternică şi castă ; să nu caute nici sclifoseala efeminată, nici tenul fardat ; sîngele şi forța să o facă să strălucească (VIII, 3, 6).

Cicero, acuzat de asianism stilistic, devenea imediat suspect în privința moravurilor sale sexuale : i se reproșa „un stil asiatic... o armonie flască, sacadată şi (ultragiată calomnie !) aproape efeminată“ (XII, 10, 12). © asemenea eliminare a părului bărbătesc duce la monstruozitate :

> E gata chiar să iubească diformitatea, monstruozitatea, în trup ca şi în vorbire (II, 5, 11).

Discursurile trebuie să producă „admirație şi plăcere, oricum însă nu admirația pe care o provoacă monștrii, nici plăcerea morbidă *(voluptate),* ci aceea ce se naște din frumusețe şi noblețe“ (VIII, *AP,* 33).

Ornamentația retorică face ca discursul să-şi schimbe sexul. Şi nu e nevoie de multă perspicacitate pentru a vedea că Quintilian nu este un partizan al schimbării sexului. Nu-i de mirare că vom vedea cum tot Quintilian, care a reuşit totuşi să ne transmită definiția figurii ca atitudine a limbajului, definiție care implică o valorificare a limbajului ca atare, Quintilian, aşadar, n-a putut să rămînă pe aceeaşi poziție, şi a abandonat această definiție pentru alta, care va deveni canonul tradiției retorice europene. El va afirma că prima definiție a figurii este prea vagă, şi că trebuie substituită cu alta, „care e ceea ce se cheamă propriu-zis *skhema*“ : aceasta va fi „o schimbare făcută anume, în sens sau în cuvinte, îndepărtîndu-se de calea obişnuită şi simplă“ (IX, 1, 11), sau „schimbarea felului de exprimare simplu şi obişnuit“ într-o turnură poetică sau oratorică“ (IX, 1, 13). Iată că îşi face apariția definiția figurii ca deviație („écart“), care va domina toată tradiția occidentală, şi care conține totuşi aproape o condamnare.

Dacă producția retorică ține de podoabă şi veşmînt, interpretarea textelor care întrebuințează aceste procedee se înrudeşte, aşa cum ne-a făcut să remarcăm Jean

Pépin, cu dezbrăcatul — cu toată plăcerea pe care o comportă această activitate. Căci în hermeneutica clasică, la fel ca și în numerele de strip-teases din Pigalle, durata procesului, sau chiar dificultatea lui, îi cresc valoarea — cu condiția de a fi sigur că în cele din urmă se va ajunge într-adevăr la corp. Textele sfîntului Augustin, autor la care retorica se transformă în hermeneutică, sînt deosebit de revelatoare sub acest aspect. Că este vorba de un principiu conștient, o dovedesc afirmațiile doctrinale de acest fel : „(Cristos) n-a ascuns (adevărurile) pentru a refuza comunicarea, ci pentru a stîrni dorința prin însăși această disimulare" (*Predici,* 51, 4, 5), sau :

> Nimeni nu contestă că este mult mai plăcut să înveți, orice, cu ajutorul comparațiilor și că descoperi mai cu plăcere lucrurile cînd sînt căutate cu o anume greutate. Într-adevăr, oamenii care nu găsesc dintr-o dată ceea ce caută, sînt stăpîniți de foame ; cei care, dimpotrivă, le au la-ndemînă, adesea lîncezesc de desgust (*Doctrina,* II, VI, 8).

La sfîrșitul aceleiași perioade, în secolul al XVIII-lea, se mai găsesc asemenea comparații, modulate de elvețianul Breitinger :

> Metaforele și celelalte figuri sînt ca sarea și mirodeniile : dacă sînt presărate cu prea multă zgîrcenie, mîncarea rămîne fără gust ; dacă se face risipă acolo unde nu se cere, bucatele sînt de nemîncat. O astfel de risipă intempestivă și nesăbuită de mirodenii în prepararea mîncărurilor face dovada bogăției și mărinimiei stăpînului casei ; dar ea trădează în același timp prostul său gust (*Critische Abhandlung,* p. 162).

De obicei, însă, nu de foamea savant întreținută este vorba, ci de libido. Iată cîteva apropieri, printre multe altele, făcute tot de sfîntul Augustin :

> Cu cît lucrurile apar mai învăluite în expresii metaforice, cu atît mai atrăgătoare sînt ele, cînd vălurile sînt ridicate (*Doctrina,* IV, VII, 15). Toate aceste adevăruri ce ne sînt strecurate în figuri urmăresc să întețească focul iubirii (...) ; căci ele ațință

şi înflăcărează iubirea mai mult decît dacă s-ar prezenta în goliciunea lor lipsite de orice imagine semnificativă (*Scrisori*, 55, XI, 21). Dar pentru a evita ca adevărurile evidente să devină obositoare, ele au fost învelite într-un văl, deşi rămîn aceleaşi, şi astfel devin obiect al dorinţei ; dorite, ele sînt întrucîtva întinerite ; întinerite, ele pătrund în spirit domol *(suaviter)* (*ibid.*, 137, V, 18). Adevărurile sînt ascunse sub acest soi de veşminte — figurile — anume pentru a învăţa spiritul să le scruteze cu pioşenie şi ca nu care cumva goliciunea lor prea accesibilă să le mînjească în ochii noştri. (...) Ascunse privirilor noastre, le dorim cu mai multă ardoare *(desiderantur ardentius)* şi, astfel dorite, le descoperim cu mai multă plăcere *(iucundius)* (*Împotriva minciunii*, X, 24).

In van ne-am amuza de senzualitatea secretă a sfîntului Augustin (cu atît mai savuroasă, dac-aş putea să mă exprim astfel, cu cît este sortită să slujească la depăşirea sensului primar, material şi senzual, spre a ajunge la un sens secund, spiritual) nu este mai puţin adevărat că pentru el, la fel ca şi pentru alţi retoricieni şi exegeţi, îmbrăcămintea nu preţuieşte cît corpul : e un înveliş exterior care trebuie înlăturat (chiar dacă această operaţiune este făcută cu plăcere). E ceea ce demonstrează, de asemenea, comparaţia frecventă cu prostituata, făcută acum în sens invers (dacă i se înlătură vălurile, femeia rămîne goală şi nu-i mai rămîne de practicat decît o singură profesiune). Tocmai în acest sens relatează Macrobiu păţaniile filosofului neopitagorician Numenius (*Comentariu la visul lui Scipione*, I, II, 19) :

> Filosoful Numenius, prea curios investigator al misterelor, primi în vis o înştiinţare despre jignirea ce-o adusese divinităţilor cînd a dat pe faţă, interpretîndu-le, riturile din Eleusis : i se păru că vede chiar pe zeiţele eleuziene, în veşminte de curtezane, oferindu-se în faţa porţii unei case de prostituţie ; cum era foarte mirat de acest lucru, şi vru să afle pricinile unei asemenea înjosiri atît

de puțin vrednice de caracterul lor divin, ele îi răspunseră iritate că el însuși le-a smuls cu forța din sanctuarul pudorii și le-a împins să se prostitueze cu oricine.

Aceste comparații, și judecățile de valoare pe care le implică, vor fi transmise de-a lungul celei de-a doua perioade a istoriei retoricii, situată între Cicero și Fontanier, devenind trăsătura constitutivă a unei civilizații care, sub influența religiei creștine, va acorda mereu un privilegiu gîndirii față de cuvinte, încredințată că „litera ucide și spiritul însuflețește". Voi aminti aici o ultimă mărturie, pe care celebritatea autorului ei o face deosebit de elocventă : ea se găsește în *Eseu privind înțelegerea umană* de Locke, care condamnă retorica (deci elocința, deci cuvîntul) ca deghizamente ale gîndirii.

> Mărturisesc că în discursurile în care noi căutăm mai degrabă să placem și să amuzăm decît să instruim și să perfecționăm judecata nu pot fi nicidecum luate drept greșeli acele podoabe împrumutate de la figuri. Dar dacă vrem să reprezentăm lucrurile așa cum sînt, trebuie să recunoaștem că, excepție făcînd ordinea și claritatea, toată arta retorică, toate acele accepții artificiale și figurate ce se dau cuvintelor, urmînd regulile inventate de elocință, nu servesc la altceva decît să strecoare idei false în minte, să atîțe pasiunile și să seducă prin judecată ; toate sînt curate înșelătorii. Prin urmare, arta oratorică în zadar vrea să ne facă să acceptăm sau chiar să admirăm toate aceste diferite procedee, este dincolo de orice îndoială că ele trebuie categoric evitate în orice discurs care este destinat instruirii, și că peste tot unde există interes pentru adevăr nu pot fi privite decît ca niște mari defecte, fie ale vorbirii, fie ale persoanei care se slujește de ele. (...) Un singur lucru nu mă pot abține să nu remarc, anume că mulți oameni arată prea puțin interes față de păstrarea și promovarea adevărului, de vreme ce acestor arte amăgitoare li se dă întîie-

> tate şi li se arată recunoştinţă. Este limpede, vă spun iarăşi, că oamenilor le place mai mult să înşele şi să fie înşelaţi, deoarece retorica, acest puternic instrument al erorii şi al înşelătoriei, are profesorii ei plătiţi, este învăţată în mod public, şi a avut totdeauna o mare faimă în lume. (...) Căci *elocinţa*, asemănătoare sexului frumos, are farmece prea puternice pentru ca să ni se dea voie să spunem ceva împotriva ei ; şi în zadar se vor descoperi defectele unor arte amăgitoare cu care oamenilor le place să fie înşelaţi (III, X, 34).

Acum se poate reveni la analiza cauzală şi pune din nou întrebarea : de ce ? De ce o retorică înfloritoare este imposibilă în această epocă ? De ce este imposibil ca limbajul să fie apreciat pentru el însuşi ? De ce sărbătoarea n-a avut loc ?

Retorica înfloritoare ar fi fost posibilă dacă dispariţia libertăţilor politice, şi deci verbale, ar fi fost însoţită de o dispariţie a oricărei morale sociale : această împrejurare ar fi făcut licită admiraţia solitară, individualistă din principiu, a fiecărei enunţ lingvistic pentru el însuşi. Or, lucrurile s-au petrecut invers. Nici în Imperiul Roman, nici în imperiile creştine posterioare, plăcerea individuală şi valoarea autosatisfacţiei n-au fost socotite ca model. Am văzut acest lucru, împreună, la sfîntul Augustin : credem că ştim, cu tot mai multă hotărîre, care este adevărul ; nu se pune problema de a permite fiecăruia să aprecieze adevărul său şi să îndrăgească obiectele (aici, *de natură verbală*) numai pentru armonia şi frumuseţea lor. Deci, plăcerea poetică, în măsura în care constă într-o apreciere a limbajului inutil, este inadmisibilă în această ordine socială.

Dar dacă idealul noii retorici este imposibil, de ce reuşeşte ea să subziste vreme de două milenii ? Reuşeşte pentru că nu se pune problema de a se renunţa la reglementările discursurilor. Chiar principiul care provoacă dispariţia vechii retorici — elocinţa eficace — menţine în viaţă retorica privită ca un corp de reguli. Sistemul

de valori obligatoriu pentru întreaga societate suprimă libertatea cuvîntului, dar menține reglementarea. Ceea ce condamnă elocința (și, odată cu ea, retorica) la decădere, contribuie în același timp la menținerea ei în viață. În fața acestei exigențe contradictorii — retorica nu trebuie să se ocupe decît de frumusețea discursurilor, dar, în același timp, nu trebuie să o valorifice — nu mai rămîne decît o singură atitudine posibilă : neliniștea (ai avea chef să spui : maladia mintală). Retorica își va face treaba fără tragere de inimă.

În istoria posterioară a retoricii — asupra căreia deocamdată ne vom opri doar în fugă — se găsește parcă o confirmare a acestei stări de lucruri. Pentru că, de fapt, istoria nu se oprește la Fontanier ; sau, mai degrabă, numai istoria retoricii se oprește la el — cea a societății și a civilizațiilor continuă. La sfîrșitul secolului al XVIII-lea se va produce o mutație care va declanșa a doua criză a retoricii — o criză ce se va dovedi mai gravă decît prima. Și la fel precum în timpul primei crize aceeași cauză o condamna și o menținea în viață, acum, cu un singur gest, ea va fi achitată, eliberată — și, în același timp, va fi ucisă.

Acest secol (al XVIII-lea) va fi primul care-și va asuma ceea ce se pregătea în cadrul retoricii pe vremea lui Tacit : plăcerea pentru limbaj ca atare. Acest secol va fi primul care va prefera imitației — raport de supunere față de exterior — frumusețea, definită acum ca o combinație armonioasă a elementelor unui obiect între ele, ca o împlinire în sine. Sîntem într-adevăr într-o epocă în care fiecare pretinde că are aceleași drepturi ca și ceilalți, și că posedă în el însuși etalonul frumuseții și al valorii. „Nu mai trăim în epoca în care dominau formele universal admise“ (Novalis). S-a sfîrșit cu religia, normă comună pentru toți, s-a terminat cu aristocrația, castă cu privilegii prestabilite. Nu se va mai admira ceea ce folosește — căci nu mai există un obiectiv comun de slujit, și fiecare vrea să fie primul

Scanned with OKEN Scanner

servit. Moritz, Kant, Novalis, Schelling vor defini frumosul, arta, poezia drept ceea ce-şi este suficient sieşi ; nu sînt primii care fac acest lucru, s-a văzut, dar vor fi primii care vor fi auziţi : pentru că mesajul lor ajunge la urechi binevoitoare.

Ce se întîmplă cu retorica ? Iat-o, s-ar putea crede, scăpată de nelinişte, devenind de data aceasta adevărată sărbătoare a limbajului. Dar valul romantismului care a suprimat raţiunile neliniştii a avut consecinţe mult mai profunde : el a suprimat şi necesitatea reglementării discursului, deoarece acum fiecare poate, sorbind din inspiraţia personală, fără tehnică şi fără reguli, să producă opere de artă vrednice să fie admirate ; nu mai există ruptură şi nici măcar deosebire între gîndire şi expresie ; într-un cuvînt, nu mai este nevoie de retorică. Poezia se poate lipsi de ea.

S-ar putea diagnostica această a doua criză pe baza dispariţiei materiale a lucrărilor de retorică, pe baza uitării în care se va scufunda o întreagă problematică. În plus, se găsesc mărturii elocvente. Ca cea lăsată de Kant în *Critica facultăţii de judecată*. În comparaţie cu poezia, care-şi găseşte justificare în ea însăşi, retorica, cuvîntul aservit, este nu numai inferioară : este chiar nedemnă de a mai exista. Iat-o mai întîi pe prima :

> În poezie, totul este loialitate şi sinceritate. Ea susţine că nu vrea să se dedea decît la un joc plăcut al imaginaţiei, în acord, potrivit formei, cu legile înţelegerii, şi nu vrea ca înţelegerea să fie subjugată şi vrăjită de prezentarea sensibilă.

(S-ar putea crede că îl auzim pe Maternus, la începutul dialogului lui Tacit). Şi iat-o şi pe-a doua :

> Elocinţa, în măsura în care prin aceasta înţelegem arta de a convinge, adică arta de a înşela (ca *ars oratoria*) printr-o aparenţă frumoasă şi nu pur şi simplu arta de a vorbi bine (elocinţă şi stil), este o dialectică, ce împrumută de la poezie numai ceea ce-i este necesar pentru a atrage spiritele de partea

oratorului înainte de a-l supune judecății, și pentru a le răpi libertatea.

Kant are grijă să stabilească două serii : de o parte poezia, pur joc formal, și elocința propriu-zisă, adică arta de a vorbi bine și cu stil ; și de alta, arta oratorică, prin care aceste mijloace lingvistice sînt subordonate unui scop exterior, și a cărei înrudire diabolică se vede imediat : „a subjuga", „a vrăji", „a înșela", „a atrage spiritele". Retorica pe care Kant o critică este, după cum se vede, cea de dinainte de Cicero, cea care căuta să convingă, nu să vorbească bine. Și își precizează ostilitatea față de elocința tradițională într-o notă :

> Trebuie să mărturisesc că o poezie frumoasă mi-a oferit totdeauna o satisfacție pură în timp ce lectura celor mai bune discursuri ale unui orator roman, sau ale unui orator modern, din parlament sau din amvon, a fost totdeauna amestecată, pentru mine, cu un sentiment neplăcut, dezaprobînd o artă amăgitoare, care, în treburile importante, vrea să conducă oamenii ca pe niște mașini spre o judecată ce-și va pierde orice valoare în ochii lor dacă o vor considera în liniște și reculegere. Elocința și arta de a vorbi bine (care alcătuiesc împreună retorica) țin de artele frumoase, dar arta oratorului *(ars oratoria),* ca artă ce constă în a se sluji de slăbiciunile oamenilor pentru propriile sale scopuri (oricît de bune ar fi acestea, fie în mintea oratorului, fie în realitate), nu este demnă de nici un respect. De aceea, această artă, la Atena ca și la Roma, nu a ajuns la treapta supremă decît în vremea cînd statul se îndrepta către ruină și cînd se stinsese orice patriotism adevărat (I, II, 53).

Vom releva în acest text, alături de dihotomia pe care am mai evocat-o între util, impur, și inutil, obiect de admirație fără rezerve, punerea în evidență a valorilor tipic burgheze : independența individului, autonomia țărilor (patriotismul). Cuvîntul aservit nu este demn

de nici o stimă ; şi nici retorica ; nu există loc pentru ea în universul dominat de valori romantice [1].

S-ar putea pune întrebarea, abandonînd deschis istoria şi ocupîndu-se de problemele prezentului, în ce măsură lucrurile nu s-au schimbat, în ce măsură trăim încă în epoca lui Kant. Dacă, pe de o parte, absenţa moralei sociale este aceeaşi ca şi în vremea lui, importanţa cuvîntului poate că a crescut. Tacit relata, ca o amintire îndepărtată, că „anticii ajunseseră la convingerea că, fără elocinţă, nimeni nu poate să dobîndească sau să păstreze în stat o situaţie bună şi de vază" ; dar în zilele noastre, cînd spusele şi faptele personalităţilor vieţii publice sînt, datorită mijloacelor de comunicare în masă şi, înainte de toate, televiziunii, transmise imediat pînă în cele mai îndepărtate colţuri ale ţării, mai este de conceput că ar putea cineva, „fără elocinţă", să se menţină într-o poziţie importantă ? Două dintr-o mie de fapte recente tind să probeze contrariul. Preşedintele Statelor Unite s-a făcut mai puţin vinovat în ochii concetăţenilor săi cînd, de mai multe ori, a încălcat legile ţării decît atunci cînd şi-a dat la iveală... defectele de vorbire : publicarea convorbirilor lui private, care trebuiau să-i dovedească nevinovăţia legală, a avut un efect profund negativ, cînd americanii şi-au dat seama că Nixon vorbea prost, la fel de prost ca ei, că înjura la fiecare frază şi că vorbirea îi era presărată cu argotisme. Cine-ar mai îndrăzni să spună, după toate acestea, că „elocinţa" nu mai este necesară pentru un om de stat ? Un alt exemplu ne este furnizat de viaţa politică franceză. După părerea specialiştilor, alegerea noului preşedinte, în 1974, a fost în mare parte hotărîtă în cursul unei emisiuni de televiziune „faţă în faţă", în

---

[1] Să fie oare o întîmplare faptul că Goethe, un alt romantic, preţuieşte mai mult decît orice, în lucrarea lui Kant, această condamnare a retoricii : „Dacă vreţi să citiţi ceva de el [de Kant], vă recomand să citiţi *Critica facultăţii de judecată*, unde a vorbit excelent despre retorică, destul de bine despre poezie şi nesatisfăcător despre artele plastice", *Convorbiri cu Eckermann*, 14.IV.1827).

care cei doi candidați s-au înfruntat vreme de o oră și jumătate ; s-ar putea crede oare că darul lor retoric, arta de a mînui cuvintele, de a instrui, de a emoționa și de a plăcea, a rămas fără incidență asupra alegerii făcute de spectatori ? O personalitate a vieții publice nu-și poate permite să vorbească prost. Puterea este astăzi pe vîrful limbi ; cuvîntul — cel pe care-l emite micul ecran mai degrabă decît cel ce se aude în adunările deliberative — a redevenit o armă eficace.

Sîntem poate la începutul unei a patra ere retorice, în care elocința nu va fi lipsită nici de „materie", nici de „mișcare" pentru a străluci ; această putere a cuvîntului va reuși oare s-o învingă pe cea a instituțiilor ? Nu ne vom juca acum de-a ghicitul, dar se poate constata — și poate că la urma urmelor nu e decît o cincidență — o redeșteptare a studiilor retorice în țările Europei occidentale de vreo douăzeci de ani încoace : de cînd lumea noastră trăiește la ora comunicațiilor de masă.

Vor mai fi iarăși, ca în primele timpuri în Grecia și Roma, retoricieni fericiți ? Greu de spus ; ne vom mulțumi să remarcăm (cu melancolie) absența lor în ultimii două mii de ani pe care i-a trăit lumea.

Doar dacă nu ne-am înșelat în privința istoriei. Doar dacă toate aceste personaje de care am vorbit, Cicero, Quintilian, Fontanier nu sînt ființe fictive, iar scrierile lor niște mistificări. Doar dacă adevărata istorie este aceea pe care o va fi povestit odată, în secolul al VII-lea, un cetățean din Toulouse care-și spunea Virgiliu Gramaticul. Și care se înlănțuie precum urmează :

„Se spune că la-nceput a fost un bătrîn numit Donat care a trăit în Troia vreme de o mie de ani. A venit să-l vadă pe Romulus, întemeietorul orașului Roma, și a fost primit cu mari onoruri ; a stat pe lîngă el patru ani în șir, a ridicat o școală și a lăsat nenumărate lucrări.

„În aceste lucrări, punea întrebări de felul acesta : Care este forma, fiule, care-și întinde mamelele către o mulțime de copii și le vede umplîndu-i-se cu atît mai

mare îmbelşugare cu cît au fost mai mult frămîntate? Aceasta e ştiinţa...

„A mai trăit, tot în Troia, unul Virgiliu, elev al aceluiaşi Donat, foarte priceput în arta de a face versuri. El a scris şaptezeci de volume despre metrică şi o scrisoare privind explicarea verbului adresată lui Vergiliu din Asia.

„Al treilea Vergiliu sînt eu...

„De asemenea, a mai trăit în Egipt Grigore, neîntrecut în literatura elenică, şi care a scris trei mii de cărţi despre istoria grecească. Mai trăia, aproape de Nicomedia, Balapsidus, mort de curînd, care, la porunca mea, a tradus în latineşte cărţile doctrinei noastre, pe care eu le citesc în text grecesc..."

Mai existase şi Vergiliu din Asia, care propovăduia că fiecare cuvînt avea în latineşte douăsprezece denumiri de care te puteai servi, după cum se ivea prilejul.

Mai existase şi Enea, dascălul celui de-al treilea Vergiliu, pe care l-a învăţat arta nobilă şi utilă de a tăia cuvintele, de a grupa toate literele asemănătoare la un loc, de a compune cuvinte noi pornind de la cele vechi, neluînd de la fiecare decît o singură silabă.

Mai trăia...

Mai trăiau şi retoricieni fericiţi[1].

---

[1] Textele moderne la care mă refer în acest capitol sînt: A. Yon „Introduction" la Cicero, *L'Orateur*, Paris, Les Belles Lettres, 1964, pp. XXXV—CXCVI („La rhétorique"); J. Pépin, „Saint Augustin et la fonction protreptique de l'allégorie", *Recherches augustiniennes*, Paris, 1958, pp. 243—286. Îl citez pe Virgile de Toulouse după D. Tardi, *Les Epitome de Virgile de Toulouse*, Paris, 1928.

Scanned with OKEN Scanner

3

SFÎRȘITUL RETORICII

Teoria semantică generală. Tropii și clasificarea lor. Figura, teorie și clasificare. Reflecții finale.

Din secolul al XIX-lea, retorica clasică a încetat să mai existe. Dar înainte de a dispărea, ea va fi produs, printr-un ultim efort, superior tuturor celor care l-au precedat, și ca o strădanie de a combate o moarte iminentă, o sumă de reflecții a căror finețe va rămîne neegalată. Acest cîntec al lebedei merită să fie examinat din două perspective : teoretică (deoarece aceste reflecții sînt mereu actuale) ; și istorică : forma pe care o ia acest sfîrșit este bogată în semnificații.

Sîntem în Franța, și perioada în chestiune acoperă exact o sută de ani. Ea începe în 1730, cînd Du Marsais publică un tratat de retorică sortit să aibă, în țara sa, un mai mare răsunet decît toate cele care l-au precedat ; ea se încheie în 1830, cînd Fontanier pune la punct ultima ediție a cărții sale *Manual clasic,* precedat de următoarele cuvinte, a căror valoare profetică desigur că o ignora :

> Lucrării i s-au adus toate îmbunătățirile de care era susceptibilă, nu atît, fără îndoială, în ea însăși, cît în privința slabei capacități a autorului, care declară că i-a făcut tot ce mai putea el face, și că nu mai are de acum înainte altceva de făcut decît s-o recomande, pentru fidelitatea execuției, tipografilor însărcinați să o reproducă (*FD,* p. 22).

Corpul retoric este perfect îmbălsămat ; nu mai rămîne decît să fie îngropat.

Să facem cunoștință cu autorii acestei rapsodii retorice dispersați de-a lungul a o sută de ani și a trei generații.

Scanned with OKEN Scanner

Primei generații îi aparține numai César Chesneau Du Marsais (1676—1756), ai cărui *Tropes* reprezintă una din primele sale lucrări — fără să fie totuși o operă de tinerețe. Preceptor lipsit de mijloace de-a lungul întregii sale vieți, autor al unei noi metode de a preda latina, la care ținea mai mult decît la orice, primește, atunci cînd ajunge la vîrsta de șaptezeci și cinci de ani, prima sa însărcinare demnă de stimă : este responsabil cu partea de gramatică și retorică a *Enciclopediei.* Această funcție i se potrivește, dealtfel, destul de bine : Du Marsais este dotat înainte de toate cu calități de scriitor —pentru a nu zice de vulgarizator ; pe de altă parte, nu e chinuit de idei originale ; este un mare eclectic, a citit mult, are spirit „filosofic" ; nepăsarea sa față de tot ceea ce înseamnă sistem și coerență îi va juca totuși cîteva renghiuri. Dealtminteri, colaborarea la *Enciclopedie* nu dura multă vreme : moare la puțin timp după ce termină articolul „Grammairien".

A doua generație este alcătuită, din punctul nostru de vedere, de două personalități destul de deosebite. Primul este succesorul lui Du Marsais în fruntea părții de gramatică și retorică a *Enciclopediei* : Nicolas Beauzée (1717—1789), profesor la Școala militară. Colaborarea sa la *Enciclopedie* durează pînă la terminarea acesteia (1772) ; în aceeași epocă, în 1767, el publică o lucrare de sinteză, *Gramatică generală,* în două volume, care include unele pagini din articolele apărute în *Enciclopedie.* Cu totul opus lui Du Marsais, Beauzée este înainte de toate un spirit sistematic ; preocuparea sa principală este gramatica, nu retorica. Dar una nu merge fără cealaltă, iar *Gramatica* sa comportă și pagini fundamentale consacrate figurilor. Din 1782 pînă în 1786 apare, în sfîrșit, în trei volume, *Enciclopedia metodică,* unde sînt adunate toate articolele din *Enciclopedie* referitoare la „gramatică și literatură" ; tot Beauzée și-a asumat sarcina revizuirii părților de retorică, ceea ce i-a dat prilejul de a comenta, critica și completa articolele lui Du Marsais.

Scanned with OKEN Scanner

Al doilea reprezentant al acestei generații este prea cunoscut ca să mai stăruim asupra detaliilor materiale ; este Étienne Bonnot, abate de Condillac (1714—1780). Preceptor ca și Du Marsais, el a compus între 1758 și 1765, o retorică ce va vedea lumina tiparului în lucrarea sa *Curs de studii întru instruirea prințului de Parma* (1775). Prieten al lui Du Marsais și al enciclopediștilor, Condillac se situează totuși pe o poziție aparte ; iar tratatul său *Despre arta de a scrie* se mulțumea să se integreze într-o atmosferă fără să reia deschis discuțiile cu predecesorii și contemporanii săi. Trăsătura comună a tuturor acestor retoricieni era aceea că toți erau în același timp gramaticieni, și aceasta într-o epocă în care gramatica este „filosofică" ; așa se face că retoricile lor sînt, în egală măsură, „generale și raționale".

A treia generație de retoricieni, decalată oarecum față de cele două precedente (nu există o filiațiune directă), este cea reprezentată de Pierre Fontanier, despre care lucru ciudat, nu știm aproape nimic. Probabil că a predat retorica la vreun liceu, servindu-se de manualul lui Du Marsais ; nemulțumit de numeroasele incoerențe ale lucrării, se decide să o înlocuiască cu o alta, făcută de el. Dar prestigiul lui Du Marsais era atît de mare, încît Fontanier a optat pentru o strategie foarte complexă : publică mai întîi, în 1818, o nouă ediție din *Tropi,* însoțită de un volum la fel de gros care constituia propria sa lucrare : *Comentariu bine gîndit.* Acest comentariu depășește, dealtminteri, destinația sa inițială : nu numai Du Marsais, ci și Beauzée, Condillac și alții sînt invitați la o dezbatere care — și într-asta constă originalitatea ei — nu se mai referă la elocință, ci la retorică (e o lucrare de metaretorică). Pe terenul astfel netezit, Fontanier publică în 1821 cartea sa *Manual clasic pentru studiul tropilor* (a cărui a patra ediție definitivă apare, după cum s-a văzut, în 1830) ; carte urmată în 1827 de a doua sa parte, *Tratat general al figurilor discursului altele decît tropii.*

Scanned with OKEN Scanner

Citind astăzi aceste tratate, aceste articole, nimeni nu mai este frapat de geniul autorilor lor ; și nimeni nu va risca prea mult spunînd că geniul este aici pur și simplu absent. Fiecare pagină, luată separat, este impregnată de mediocritate. Avem de-a face cu un bătrîn (retorica) ; nu îndrăznește niciodată să se îndepărteze prea mult de idealul tinereții sale (realizat de Cicero și Quintilian — bătrîni totuși și ei, în felul lor) ; nu va remarca schimbările lumii din jurul lui (Fontanier este *posterior* romantismului, celui german cel puțin). Și totuși, această bătrînețe are și ceva splendid : bătrînul n-a uitat nimic din istoria bimilenară a vieții sale ; mai mult ; într-o dezbatere dusă pe mai multe voci, noțiunile, definițiile, relațiile s-au limpezit și cristalizat mai bine ca niciodată mai înainte. Într-asta constă paradoxul : această succesiune de pagini fără strălucire produce, luată ca un tot, o impresie uluitoare.

Să încercăm acum să ascultăm cîteva fragmente din această rapsodie pe mai multe voci [1].

---

[1] Citez edițiile următoare : C. C. Du Marsais, *Des tropes*, 1818 republicată la Geneva la Slatkine în 1967 (prescurtat *DT*) ; pentru celelalte texte : *Oeuvres*, 7 vol. editate de Duchosal și Millon, 1979. — N. Beauzée, *Grammaire générale*, 1767 ; pentru articolele : *Encyclopédie méthodique, Grammaire et littérature*, 3 vol., 1782, 1784, 1786 (prescurtat *EM*, urmat de numărul volumului). — Condillac, toate citatele după *Oeuvres philosophiques*, 3 vol. editate de George Le Roy, Paris, 1947, *De l'art d'écrire* figurează în vol. I (prescurtată în *AE*). — P. Fontanier, *Commentaire raisonné sur les tropes de Du Marsais*, 1818, republicată la Slatkine în 1967 (prescurtată în *CR*) ; și *Figures du discours*, volum ce reunește cele două părți ale tratatului, Paris, 1968 (prescurtată în *FD*).
Teoriile retorice luate aici în considerare au fost pe scurt comentate în studiile următoare (în general în afara contextului lor istoric și al relațiilor lor reciproce) : G. Genette, *Figures*, Paris, 1966, pp. 205—222 ; T. Todorov, *Littérature et Signification*, Paris, 1967, pp. 91—118 ; G. Genette, „Preface" la republicarea Slatkin a lucrării *Tropes*, 1967 ; același, „Introduction, la rhétorique des figures", în reeditarea lucrării *Figures du discours*, în 1968, pp. 5—17 ; J. Cohen, „Théorie de la figure", *Communications*, 16, 1970, pp. 3—25 ; G. Genette, *Figures III*, Paris, pp. 340—364 ;

TEORIA SEMANTICĂ GENERALĂ

Se poate spune fără exagerare că volumul lui Du Marsais este prima lucrare de semantică scrisă vreodată. Bănuim acest lucru din momentul în care luăm cunoștință de titlul complet : „Despre tropi, sau despre diferitele sensuri în care poate fi luat același cuvînt în aceeași limbă" ; și-l constatăm, îndeosebi, citind a treia parte a tratatului. Eclectismul lui Du Marsais dă aici rezultatele sale cele mai bune și totodată cele mai rele.

Cele mai bune, deoarece cunoștințele sale din domeniile cele mai diferite îi permit să descopere apropieri nebănuite. Această parte se compune într-adevăr dintr-o lungă enumerare a diverselor „sensuri", altele decît cele tropice, în care un cuvînt poate fi folosit. Unele vin din tradiția gramaticală : cuvintele pot fi luate „substantival", „adjectival" sau „adverbial", fără să fie substantive, adjective sau adverbe ; aceasta le dă o anume semnificație gramaticală, care se adaugă la sensul lexical. Tot așa, sensul poate fi determinat sau nedeterminat, activ, pasiv sau neutru : se recunosc, și aici, categoriile gramaticale transpuse în domeniul semantic. Alte categorii vin din logică ; Du Marsais cunoaște foarte bine această tradiție, și este, dealtfél, autorul unei *Logici*. La fel e și cu „sensul" absolut și relativ, colectiv și distributiv, compus și divizat, abstract și concret ; sînt tot atîtea noțiuni ce provin din *Logica* de la Port-Royal. Altele își găsesc originea în lucrări consacrate jocurilor de cuvinte : cum sînt „sensul" echivoc și ambiguu, sau sensul „adaptat" (parodie, „centon"). În sfîrșit, printr-un gest perfect simetric cu cel făcut de sfîntul Augustin, celălalt mare eclectic, cu treisprezece secole mai devreme, cînd a integrat retorica în cadrul unei hermeneutici, Du Marsais include în enumerarea sa cele patru sensuri ale *Scripturii*, moștenire a exegezei medievale, dar extinzîn-

---

P. Ricoeur, *La Métaphore vive*, Paris, 1975, pp. 63—86. Solidul studiu al lui G. Sahlin, *C. C. Du Marsais...*, Paris, 1928, se ocupă prea puțin de opera retorică a lui Du Marsais.

du-le la toate enunțurile, indiferent dacă erau religioase sau nu. Opoziția dintre religios și profan este însoțită de cea dintre receptare și producție, hermeneutică și retorică.

Prin simpla juxtapunere, deci, Du Marsais contribuie la crearea domeniului semanticii. Dar tot aici se pot observa rezultatele cele mai deplorabile datorate nepăsării lui totale față de prezentarea sistematică. El acumulează fără să articuleze. Construcția cea mai stîngace apare tocmai în articolul IX din această a treia parte consacrată „Sensului literar, sensului spiritual". Prima parte opusese sensul propriu (= originar) sensului figurat, și semnificația proprie era declarată naturală („naturală, adică cea pe care a avut-o la început", *DT*, p. 27). Acum, sensul literal este definit ca cel „ce se prezintă minții în mod natural" (*DT*, p. 292) : se crede c-ar fi vorba de un sinonim al lui propriu. Totuși, în pagina următoare, sensul literal este împărțit în două :

> 1. Există un sens *literal riguros*, acesta este sensul propriu al unui cuvînt... 2. A doua specie de sens literal este cel pe care expresiile figurate menționate îl înfățișează în mod natural minții celor ce înțeleg bine o limbă, acesta este un sens literal figurat (DT, p. 293).

Divizarea sensului literal în propriu și figurat este familiară hermeneuticii creștine cel puțin de la sfîntul Toma încoace ; ea îi permite acestuia din urmă să excludă figurile poeților din sensul spiritual, care este opera lui Dumnezeu. Dacă totuși această împărțire juca, în semantica profană a lui Du Marsais, rolul pe care acesta pretinde să i-l dea (anume, să facă din sensul literal o categorie cu două specii : sensul propriu și sensul figurat), ea ar fi trebuit să apară mult mai devreme — tocmai în legătură cu definirea sensului figurat. Dar Du Marsais nu unifică perspectivele, ci le adună.

Să admitem totuși această reorientare. Lucrurile se complică însă atunci cînd ajungem la subdiviziunile sensului spiritual : printre acestea, în acord cu tradiția patristică a exegezei biblice, figurează sensul alegoric. Or,

Scanned with OKEN Scanner

alegoria este o veche cunoștință pentru cititorul *Tropilor* : ea apărea în a doua parte a cărții, printre tropi, varietate a sensului figurat. Cum poate ea să aparțină în același timp sensului literal și sensului spiritual ? Sensul spiritual se confundă, așadar, din nou cu sensul figurat. Du Marsais își dă fără îndoială seama de incoerență, dar îi pasă atît de puțin de ea, încît se mulțumește să noteze, după definiția sensului alegoric : „Despre alegorie am mai vorbit“ (*DT*, p. 303). Într-adevăr, dar pentru a spune altceva.

Prin urmare, Du Marsais lasă succesorilor săi nu o teorie semantică, ci un domeniu. Aceasta înseamnă ceva ; Beauzée va putea încerca să articuleze, pornind de aici, cîteva noțiuni fundamentale. Dealtminteri, el nu va fi preocupat de diferitele specii ale *sensului* și, în legătură cu acest subiect, se va mulțumi să rezume enumerările lui Du Marsais. Interesul său se va îndrepta mai degrabă spre diferitele moduri de existență ale semanticului — moduri între care *sensul* nu este decît unul dintre ele. După Beauzée, există trei categorii distincte : semnificație, accepție, sens.

Semnificația este un fel de sens fundamental al cuvîntului. Ea este numitorul comun al diferitelor uzaje, și nu există decît în afara oricărui uzaj : în lexic, considerat ca un inventar.

> Fiecare cuvînt are mai întîi o semnificație primară și fundamentală, care-i vine de la decizia constantă a uzajului, și care trebuie să fie principalul obiect de determinat într-un dicționar, precum și în traducerea literală dintr-o limbă în alta (...) Semnificația este ideea totală al cărei semn primar, prin decizia unanimă a uzajului, este cuvîntul (articolul „Sens“, *EM*, III, pp. 375 și 385 ; se observă că în două rînduri, Beauzée alunecă de la o perspectivă diacronică la sincronie).

Accepția se situează pe același plan ; dar o semnificație se convertește în mai multe accepții : un cuvînt poate avea mai mulți semnificați (prin omonimie) ; sau poate fi luat metalingvistic ca propriul său nume. La

Scanned with OKEN Scanner

urma urmelor, sînt tot sensurile așa cum se găsesc ele în dicționar, dar de data aceasta enumerate unul cîte unul și nu considerate în unitatea lor. „Toate speciile de accepții de care sînt susceptibile cuvintele în general și diferitele soiuri de cuvinte în special nu sînt decît diferite aspecte ale semnificației primare și fundamentale“ (*ibid.*, p. 376).

Sensul, în schimb, este cu totul diferit : el nu mai este semnificația pe care cuvintele o au în dicționare, ci cea pe care o dobîndesc în interiorul unei fraze. Semnificația nu este decît baza, punctul inițial pe care se construiește sensul frazei. Se construiește după procedee specifice, care nu sînt nimic altceva decît tropii (nu este vorba de o simplă manifestare a ideii abstracte în ocurențe concrete) : pentru Beauzée — vom reveni mai tîrziu asupra acestui lucru — orice frază reală este figurată, căci ea se îndepărtează de o structură abstractă, atît pe plan gramatical cît și semantic.

> Sensul este o altă semnificație diferită de prima, care îi este analoagă, sau accesorie, și care nu este indicată atît de cuvînt, cît de combinarea lui cu celelalte cuvinte care alcătuiesc fraza. Iată de ce se spune sensul unui cuvînt și sensul unei fraze ; în vreme ce nu se poate spune semnificația sau accepția unei fraze (*ibid.*, p. 385).

Sensul e derivat din semnificație prin analogie sau prin conexiune, prin metaforă sau prin metonimie ; în vorbirea reală nu avem de-a face decît cu sensul, semnificația este rezervată lexicului, unei vederi paradigmatice asupra cuvintelor. Singura realitate empirică este sensul ; semnificația se situează la un nivel „profund“, și nu de „suprafață“.

Să suspendăm provizoriu discuția asupra naturii „figurate“ a oricărui sens ; reținem această afirmație fundamentală, că semantica limbii nu se confundă cu cea a vorbirii, căci nu există identitate între semnificație și sens, între lexical și sensul discursiv. Beauzée se mul-

Scanned with OKEN Scanner

ţumeşte să formuleze principiile fără să caute să le exploateze.

Fontanier reia atît problematica lui Beauzée cît şi pe cea a lui Du Marsais. Între „sens" şi „semnificaţie" din nou se vor face distincţii ; dar după un criteriu puţin altfel. Semnificaţia este ceea ce cuvîntul semnifică, independent de orice locutor individual, în limbă ; sensul, în schimb, este imaginea psihică şi individuală pe care o au interlocutorii despre semnificaţie.

> *Sensul* unui cuvînt este ceea ce acest cuvînt ne face să înţelegem, să gîndim, să *simţim* prin *semnificaţia* sa ; şi *semnificaţia* sa este ceea ce el semnifică, adică lucrul al cărui semn este, pentru care constituie semn (...) *Semnificaţie* se spun despre cuvînt considerat în el însuşi, considerat ca semn, şi *sens* se spune despre cuvînt considerat sub aspectul efectului său asupra minţii, considerat ca fiind înţeles aşa cum trebuie să fie (*FD*, p. 55 ; cf. *CR*, pp. 381—382).

Opoziţia nu mai este între sensul lexical şi cel discursiv, ci între sens-în-limbă şi sensul trăit (conceput sau perceput) ; semnificaţia este lingvistică, sensul e psihologic (nu sîntem departe de unul din aspectele opoziţiei dintre *dictio* şi *dicibile* aşa cum o stabileşte sfîntul Augustin în *Despre dialectică*).

Începînd de aici, Fontanier se întoarce spre clasificarea sensurilor neglijată de Du Marsais. Comentariul său începe cu această constatare severă : „Du Marsais a făcut foarte bine deosebirea între diversele sensuri ale cuvintelor, şi nici nu putea să le caracterizeze mai bine pe fiecare în parte. Dar trebuie să cădem de acord că pentru clasificare nu şi-a dat nici o strădanie. Putem chiar spune că a lăsat-o aproape nefăcută" (*CR*, p. 325). Şi Fontanier începe munca sa preferată, clasificarea. Va reţine, la un prim nivel, trei specii de sens : obiectiv, literal şi spiritual, fiecare dintre ele putînd avea mai multe subspecii. Iată definiţia lor :

Scanned with OKEN Scanner

> *Sensul obiectiv* al propoziţiunii este cel pe care îl are relativ la obiectul despre care este vorba (*FD*, p. 56).

Este ceea ce noi am numi astăzi referinţă. Tocmai acest sens comportă majoritatea subdiviziunilor grupate de Du Marsais (substantiv-adjectiv, activ-pasiv etc.). Apoi :

> *Sensul literar* este cel care ţine de cuvinte luate ca atare, de cuvinte înţelese după accepţia lor în folosinţa obişnuită : în consecinţă, este cel ce vine numaidecît în mintea celor care înţeleg limba : *sensul literal*, care nu ţine decît de un singur cuvînt, este sau *primar*, *natural* şi *propriu*, sau *derivat*, dacă trebuie spus, şi *tropologic* (*FD*, p. 57).

Aici opoziţia este dublă. Pe de o parte, sensul literal se opune sensului obiectiv : în acest ultim caz, sensul este transparent faţă de ceea ce desemnează, se trece peste el şi nu e considerat pentru el însuşi ; în primul, dimpotrivă, se percepe chiar sensul, el devine într-un anume fel opac. Pe de altă parte, o a doua opoziţie se pregăteşte acum cu sensul spiritual : sensul literal este o proprietate a cuvintelor izolate.

În sfîrşit, „*sensul spiritual, sensul deviat* sau *figurat* al unei îmbinări de cuvinte, este cel pe care *sensul literal* îl trezeşte în spirit (...). El se numeşte *spiritual*, pentru că ţine de spirit, dacă mai trebuie spus, şi pentru că spiritul îl formează sau îl găseşte cu ajutorul sensului *literal*“ (*FD*, pp. 58—59). Opoziţia pertinentă este cea între cuvînt şi îmbinarea de cuvinte ; mai mult, sensul spiritual este totdeauna deviat, aşa cum era şi sensul literal derivat, sau tropologic.

Dacă se lasă deoparte sensul obiectiv, căruia i se opun în bloc celelalte două sensuri, se poate observa că aici este vorba de două opoziţii independente : cuvînt-grup de cuvinte, şi direct-indirect, ceea ce s-ar putea prezenta în tabloul următor :

Scanned with OKEN Scanner

	CUVÎNT	GRUP DE CUVINTE
direct	sens propriu	?
indirect	sens derivat (tropologic),	sens spiritual

Fontanier nu are termen special pentru a desemna sensul propriu al grupului de cuvinte (nu pare să-i remarce existența). Unificarea sensului derivat și a celui spiritual (pe care o sugerează aici categoria inclusivă de „indirect") nu este explicit afirmată, și totuși ea transpare în termenul *figurat* care se găsește de ambele părți.

Să remarcăm în sfîrșit că sensul spiritual, care a fost despuiat de conotațiile sale religioase încă de către Du Marsais, va fi și mai mult curățat de Fontanier : „prin *spiritual* noi înțelegem aici aproape același lucru ca prin *intelectual,* și nu, cum face Du Marsais, sau cum se face de obicei, același lucru ca prin *mistic*" (*FD,* p. 59). Ultimele urme de spirit religios sînt eliminate din noțiune ; revanșa retoricii asupra hermeneuticii este completă.

Din această discuție se poate reține nu numai opoziția dintre sens și referință (sens literal și sens obiectiv), dar și cea dintre două specii de sens indirect. De fapt, chestiunea *formelor sensului indirect* este prezentă chiar și la predecesorii lui Fontanier. Trebuie să reamintim aici ceea ce Du Marsais știa foarte bine : concepția despre sensul indirect pe care o elaborase exegeza biblică, de la sfîntul Augustin la sfîntul Toma, trecînd prin Bède cel Venerabil. Potrivit ei, există două genuri de sens indirect, care sînt numite uneori *allegoria in verbis* și *allegoria in factis,* simbolism al cuvintelor și simbolism al lucrurilor ; tropii reprezintă speciile primului gen, în vreme ce al doilea nu implică, așa ca tropii, o schimbare în sensul cuvintelor, ci evocă un sens secund prin obiectele pe care le desemnează cuvintele în sens propriu. Tocmai această opoziție îi permite sfîntului Toma, după

cum s-a văzut, să opună sensul figurat (subdiviziune a „literalului") sensului spiritual [1].

Du Marsais își amintește aceste noțiuni cînd caută să deosebească metafora de alegorie ; dar nu se oprește doar aici.

> Alegoria este un discurs prezentat mai întîi sub un sens propriu care pare cu totul altceva decît ceea ce-i nevoie să se înțeleagă, și care totuși nu servește decît ca o comparație pentru a face înțeles un alt sens ce nu este exprimat. Metafora îmbină cuvîntul figurat cu un termen propriu oarecare, de exemplu, *focul ochilor tăi ; ochi* este la propriu ; în vreme ce în alegorie toate cuvintele au mai întîi un sens figurat ; adică toate cuvintele unei fraze sau ale unui discurs alegoric formează mai întîi un sens literal care nu este cel plănuit a fi înțeles... (*DT*, pp. 178—179).

Să fim mai limpezi : în metaforă, cuvîntul n-are decît un sens și acesta este sensul figurat ; această schimbare de sens ne este indicată prin faptul că, de n-ar fi așa, sensul cunoscut al cuvintelor vecine ar deveni inadmisibil. Așa cum *ochi* n-are decît un sens (propriu), *foc* n-are nici el decît tot unul (acesta e un sens figurat). Altfel stau lucrurile în cazul alegoriei unde toate cuvintele sînt tratate în mod egal și par să formeze un prim sens literal ; dar, într-un al doilea timp, se descoperă că trebuie căutat un sens secund, alegoric. Opoziția este între sensul unic, în metaforă, și sensul dublu, în alegorie.

În mai multe locuri, în continuarea *Tropilor*, Du Marsais se va referi la aceeași dihotomie. „Proverbele alegorice au mai întîi un sens propriu care este adevărat, dar care nu este ceea ce vrem să se înțeleagă în primul rînd" (*DT*, p. 184). Această formulare este deosebit de sugestivă : alegoria menține deci două propoziții adevărate (două aserțiuni), metafora, una singură. „Alegoria pre-

---

[1] Despre această opoziție, cf. „Le symbolisme linguistique", în *Savoir, faire, espérer : les limites de la raison*, t. II, Bruxelles, 1976, și în special pp. 593—603.

zintă un sens și face să se înțeleagă un altul : e ceea ce se întîmplă și în aluzii" (*DT*, p. 189). Se ajunge astfel la problema sensului spiritual : „*Sensul spiritual* este cel pe care-l cuprinde sensul literal și este altoit, pentru a spune astfel, pe sensul literal, el este acela pe care lucrurile semnificate prin sensul literal îl fac să se nască în spirit" (*DT*, p. 292). Se vede că numai această ultimă mențiune, făcută în legătură cu însești categoriile hermeneuticii creștine, se referă la opoziția cuvinte-lucruri ; în toate celelalte cazuri, Du Marsais se sprijină pe o deosebire mai lingvistică și mai originală : menținerea a una sau a două aserțiuni în enunțul luat în considerare. Dar, o dată mai mult, spiritul incoerent al lui Du Marsais nu ține seamă de noțiunile stabilite chiar de el : opoziția celor două forme de simbolism nu joacă nici un rol în organizarea *Tropilor*.

Beauzée va relua aceeași problemă. Dar aici trebuie să ne reîntoarcem mult înapoi, căci nu mai sînt confruntați doi termeni, metaforă și alegorie, ci trei : între cei doi se inserează metafora prelungită, sau „susținută". La Quintilian, persistă încă o anume ambiguitate în descrierea acestor fapte. Se știe că opoziția trop-figură nu e prea clară la el : ea pune uneori față în față sensul și forma, alteori cuvîntul și propoziționea. Rezultă dintr-asta că alegoria va fi considerată cînd trop, cînd figură. În clasificarea generală, ea este un trop, și va fi definită exact așa cum o vom face noi pentru metafora prelungită : ea „rezultă dintr-o suită de metafore" (*Institutio Oratoria*, VIII, 6, 44), „este constituită dintr-o serie de metafore" (IX, 2, 46). Acest ultim pasaj conține totuși o indicație diferită : „La fel precum o alegorie este constituită dintr-o suită de metafore, ironia-figură este formată dintr-o serie de ironii-tropi" *(ibid.)*. Alegoria se va opune de data aceasta metaforei ca figura tropului. Dar figurile se caracterizează, în același timp, prin aceea că în ele nu există schimbări de sens, în ele cuvintele își păstrează sensul literal. La urma urmelor, totul se petrece ca și cum Quintilian ar confunda, sub

termenul de alegorie, două fapte apropiate dar distincte : 1. o serie de metafore înrudite ; 2. un discurs în care toate cuvintele își păstrează sensul propriu (nu există metafore) dar care, luat în totalitate, relevă un sens simbolic, secund.

Beauzée se va lega tocmai de această ambiguitate (în articolul „Ironie") ; iar în articolul „Alegorie", scrie :

> Trebuie să deosebim metafora simplă, care nu constă decît dintr-un cuvînt sau două ; și metafora susținută, care ocupă o mai mare întindere în discurs : amîndouă sînt același trop ; nici una nici cealaltă nu fac să dispară obiectul principal despre care se vorbește ; ele nu fac decît să introducă, în limbajul care îi este propriu acestui obiect, termeni împrumutați ce se potrivesc unui alt obiect. Cu totul altfel stau lucrurile în cazul alegoriei : aici obiectele sînt diferite ca în metaforă ; dar se vorbește limbajul propriu obiectului accesoriu și este arătat numai acesta ; în metaforă, obiectul principal este alături de cel accesoriu ; în *alegorie*, el dispare cu desăvîrșire.

Și :

> Într-o alegorie, există poate o primă metaforă sau în orice caz ceva apropiat de ea, pentru că aici se compară tacit obiectul despre care vrem să vorbim cu cel despre care se vorbește într-adevăr ; dar totul se raportează apoi la acest obiect fictiv în sensul cel mai propriu (...) Deci, nu cuvintele trebuie luate într-alt sens decît cel pe care îl prezintă ; ci, ca în ironie, însăși gîndirea ; care nu trebuie să fie luată drept ceea ce pare să fie... (*EM*, I, p. 123).

La urma urmelor, soluția lui Beauzée este o reformulare a celei lui Du Marsais : amîndoi insistă asupra menținerii a două sensuri în alegorie, a unuia singur în metaforă ; și aceasta se traduce, în mod paradoxal, printr-un efect aparent invers : cuvintele au două sensuri în metaforă (cel propriu și cel figurat), și unul singur în alegorie (cel propriu). Diferența dintre alegorie și metaforă este radicală : în prima se vorbește

despre un obiect („accesoriu") și cuvintele rămîn folosite în sensul propriu ; și chiar acest obiect, sau gîndirea pe care-o nasc cuvintele, desemnează într-un timp secund un al doilea obiect („principal"). În metaforă, din contra, chiar cuvintele își schimbă sensul și desemnează direct al doilea obiect (chiar dacă primul nu dispare complet). Diferența între metaforă și metafora susținută (sau prelungită) este de mică importanță, față de prima opoziție : ea nu este decît cantitativă („amîndouă sînt același trop"), în timp ce prima este calitativă. Ierarhia conceptelor examinate se prezintă deci astfel :

sens indirect
- metaforă (sens propriu abolit)
  - simplă (un cuvînt)
  - susținută (grup de cuvinte)
- alegorie (sens propriu menținut)

Se remarcă în același timp o anume ambiguitate în formularea lui Beauzée, care se manifestă în faptul că termenii „obiect" și „gîndire" pot fi folosiți unul în locul celuilalt, sau în imprecizia proprie însuși cuvîntului „gîndire" : este vorba oare de un simbolism al lucrurilor, așa cum vrea tradiția exegetică, sau de un simbolism al propozițiilor, ambele putîndu-se opune celui al cuvintelor ?

Fontanier va avea, odată mai mult, meritul de a clarifica lucrurile, dar o va face cu atîta rigiditate, încît din intuițiile lui Du Marsais și ale lui Beauzée nu va mai rămîne nimic. El va reuși în primul rînd să formuleze foarte clar opoziția dintre metaforă și alegorie, în același spirit ca și predecesorii săi : „Metafora, chiar și cea mai prelungită, nu prezintă, mi se pare, decît un singur sens, sensul figurat ; iar alegoria, chiar și cea mai scurtă, prezintă în mod necesar de la un capăt la altul un dublu sens absolut, un sens literal și un sens figurat" (*CR*, pp. 179—180). Dar nu asupra acestui lucru se îndreaptă în primul rînd interesul său ; pentru el, esențialul constă în opoziția pe care am mai notat-o (cf. pp. 103—104),

Scanned with OKEN Scanner

între sensul indirect *tropologic* (sau derivat) și *spiritual*, opoziție bazată pe diferența dintre cuvînt și grupul de cuvinte :

> La fel precum un cuvînt, într-o frază, oferă adesea un sens parțial cu totul altul decît sensul său primar și literal, adesea o frază, o întreagă propoziție, oferă un sens total care nu este întru totul, sau nu este deloc, cel care decurge de obicei din sensul fiecărui cuvînt. (...). Iată două feluri de sensuri figurate, foarte deosebite, care nu trebuie confundate (*CR*, pp. 385—386).

În clasificarea figurilor făcută de el (ale cărei detalii le vom vedea mai tîrziu), o frontieră importantă separă *figurile de semnificație* (sau tropii „propriu-ziși") de *figurile de expresie*, și diferența fondatoare este tot cea dintre cuvînt și grupul de cuvinte. „Ce înțelegem aici prin *expresie* ? Înțelegem orice combinație de termeni și de turnuri prin care se redă o combinație oarecare de idei" (*FD*, p. 109). Încrederea în acest unic criteriu formal îl face să reunească, în cadrul figurilor de expresie, două serii de fapte lingvistice cu proprietăți net distincte : pe de o parte, cele în care nu este menținut decît un singur sens (ca personificarea, hiperbola, litota, ironia, precum și ceea ce el numește „alegorism", adică metafora prelungită), pe de altă parte, cele care păstrează cele două sensuri prezente (aluzie, metalepsa, asteismul, alegoria). Contrariul acestei reuniri este despărțirea dintre prima din aceste grupe de „figuri de expresie" și „figurile de semnificație". Ierarhia opozițiilor la Fontanier va fi deci exact inversul celei făcute de Beauzée :

- sens indirect
  - sens tropologic
    figuri de semnificație
    (cuvinte)
  - sens spiritual
    figuri de expresie
    (grupe de cuvinte)
    - alegorisme etc.
      (o asertiune)
    - alegorie etc.
      (două asertiuni)

Am văzut interesul arătat pentru punerea în lumină a diferenței dintre sensul propriu abolit și cel menținut ; putem încerca acum să aflăm dacă frontiera între cuvînt și grupul de cuvinte, care joacă un rol atît de mare pentru Fontanier, își merită locul de frunte. Să observăm exemplele date și pentru un caz și pentru celălalt. Iată o „metonimie de loc", adică un „trop propriu-zis" (figură de semnificație) în care „se dă unui lucru numele locului de unde vine sau căruia îi este propriu" (*FD*, p. 82), exemplu : „Nu pot alege între *Geneva* și *Roma*. — *Geneva* pentru calvinism și *Roma* pentru catolicismul al cărui centru este" (p. 83). Și iată o personificare, trop „impropriu-zis" (figură de expresie), care „constă în a face dintr-o ființă neînsufletită, nesimțitoare, sau dintr-o ființă abstractă și pur ideală, un fel de ființă reală și fizică, dotată cu simțire și viață, în sfîrșit ceea ce se numește o persoană, exemplu : „Argos vă întinde brațele și Sparta vă cheamă" (p. 111).

Există vreo diferență între cele două exemple, și dacă da, unde se situează ea ? În primul rînd, ea nu rezidă în natura tropului, care, în ambele cazuri, e o metonimie de loc, așa cum a observat Fontanier, adăugînd imperturbabil că personificarea are totdeauna loc „prin metonimie, prin sinecdocă sau prin metaforă" *(ibid.)*. Dar ea nu rezidă nici în dimensiunea tropului : aici, ca și în primul caz, un nume propriu, și nimic mai mult, dobîndește un sens tropic. Și nu se află nici în dimensiunile enunțului minimal, necesar pentru identificarea tropului — sau, mai degrabă, ea nu există în descrierea pe care o face Fontanier : pentru a identifica tropul din prima frază, este necesar să se dispună de mai mult decît de o propoziție, căci altfel poate fi luată drept enunțul unui turist șovăitor ; în al doilea caz, în schimb, propoziția e deajuns pentru a identifica tropul ; el este deci reperabil în interiorul unui context mai restrîns, nu mai întins. (Fontanier știe bine că este necesar contextul propoziției chiar și pentru identificarea unei „figuri de semnificație" : sensul tropologic depinde „de cele mai multe ori, ba chiar aproape totdeauna, de raportul

acestui cuvînt cu restul frazei" (*CR*, p. 385). Dar ce a putut Fontanier să aibă în vedere pentru a clasa astfel cele două exemple ? Faptul că cea de-a doua frază („Argos vă întinde brațele...") comportă o figură, în sens îngust, o anomalie combinatorie, care ia loc între subiect și verb (inanimat-animat) ; prima, în schimb, nu comportă nici una („să aleg între Geneva și Roma"). Așadar, Fontanier nu a descris două specii de tropi, ci un trop (metonimia) și o figură (anomalia), în primul caz prezentă, în al doilea, absentă.

Fontanier are deci meritul, în comparație cu Beauzée, de a fi adoptat o perspectivă unică pentru a trata sensurile indirecte : nu există nici o urmă de simbolism al lucrurilor, și descrierea sa se situează în întregime în interiorul limbajului. Dar el dă opoziției cuvînt-grup de cuvinte un loc pe care nu-l merită ; și, din acest punct de vedere, Beauzée a avut dreptate, nu Fontanier.

TROPII ȘI CLASIFICAREA LOR

În retorica latină, așa cum am mai spus, relația dintre tropi și figuri nu este lipsită de ambiguități : tropii sînt cînd o clasă de figuri, cînd o categorie de același nivel logic cu ele. Numai Fontanier a articulat cu multă fermitate raporturile (pentru el, intersecții) între cele două noțiuni. Voi adopta aici opoziția apropiată de a sa : tropul este evocarea unui sens indirect, figura, o relație între două sau mai multe cuvinte co-prezente. Această distincție preliminară va autoriza o expunere separată a teoriilor privind tropii și figurile.

Pentru a înțelege teoria tropilor formulată de retoricienii noștri, trebuie să ne întoarcem pînă la cea a ideilor accesorii, care îi este subiacentă. Dar aceasta din urmă, așa cum apare la Du Marsais, nu este decît preluarea unei versiuni anterioare ale aceleiași teorii, fără indicarea sursei : cea care se găsește în *Logica sau arta de a gîndi* de Arnauld și Nicole (reeditată la Flammarion,

1970). Trebuie deci mai întîi s-o reamintim pe scurt pe aceasta.

Un cuvînt poate semnifica în două feluri, sau, mai exact spus, el poate sau să *semnifice* o idee, sau numai s-o *sugereze*. „Trebuie deci să facem bine deosebirea între aceste idei adăugate și ideile semnificate : căci cu toate că și unele și celelalte se găsesc în mintea aceluiași om, ele nu se găsesc acolo în același fel" (p. 137). „...Această deosebire necesară între ideile sugerate, și cele precis semnificate" (p. 138). Ideea pe care un cuvînt o semnifică se numește și „idee principală" ; cea pe care nu face decît s-o sugereze, „ideea accesorie".

> A semnifica, într-un sunet pronunțat sau scris, nu înseamnă altceva decît a sugera o idee legată de acest sunet în mintea noastră, cînd ne atinge auzul sau văzul. Or, se întîmplă că, adesea, un cuvînt, în afară de ideea principală care e considerată semnificația proprie a acestui cuvînt, sugerează mai multe alte idei ce se pot numi accesorii, de care nu ne sinchisim, deși își lasă pecetea în mintea noastră, p. 130).

Așadar, nu numai *anumite* cuvinte evocă aceste idei accesorii, alături de cele principale ; ci, ca să zicem așa, toate. În *Logica,* autorii chiar consideră că aceste idei ar trebui să figureze în dicționare, alături de celelalte. „Aceste idei accesorii, fiind deci atît de importante și diversificînd atît de mult semnificațiile principale, ar fi util ca cei ce fac dicționare să le semnaleze..." (p. 135). Aici este, desigur, vorba despre proprietăți ale lexicului, și nu de efecte ale discursului. De exemplu, condamnarea sau aprobarea unei acțiuni poate fi o idee accesorie a acestei acțiuni (de unde și posibilitatea sinonimelor, sau, dacă preferați, neidentitatea sensului cu referința).

> Astfel, cuvintele adulter, incest, păcat îngrozitor nu sînt josnice, deși reprezintă acțiuni foarte josnice ; pentru că ele nu le reprezintă decît acoperite de un văl de oroare, care face să nu fie privite decît ca niște crime : așa că aceste cuvinte semnifică mai degrabă crima acestor acțiuni decît înseși acțiunile :

> în timp ce există anumite cuvinte care le exprimă fără să trezească oroarea lor, și par mai degrabă plăcute decît criminale, și care mai adaugă chiar ideea de nerușinare și obrăznicie (pp. 133—134).

Sau cuvîntul „impostor" care semnifică un defect, dar care trezește și ideea accesorie de dispreț (p. 131). Ideile accesorii sînt deci semnificații evocate, vrînd-nevrînd, cu prilejul oricărui act de semnificare, și care nu se deosebesc de cele principale decît prin poziția lor marginală.

Figurile se vor înscrie tocmai în cadrul acestor idei accesorii. Figurile sînt idei accesorii care indică atitudinea subiectului vorbitor față de ceea ce se vorbește, și provoacă automat aceeași atitudine la cel ce ascultă. „Expresiile figurate semnifică, în afară de lucrul principal, ceea ce simte cel ce vorbește, imprimînd astfel în spirit atît o idee cît și pe cealaltă, în timp ce expresia simplă nu marchează decît adevărul gol" (p. 131). De aici pornind, se elaborează teoria figurală a logicienilor de la Port-Royal, în care figura e definită ca expresie (și impresie) a unei emoții ; ea va fi dezvoltată în amănunțime de părintele Lamy [1].

Du Marsais cunoștea scrierile de la Port-Royal ; el le va împrumuta noțiunea de idee accesorie ca fundament al figurilor, dar deformînd-o în mod sensibil. În primul rînd, nu o va generaliza : în ciuda unei definiții cuprinzătoare, *Logica* de la Port-Royal pare să o restrîngă în practică la numai anumite tipuri de asociații ; pentru Du Marsais, ea maschează orice idee asociată unei prime idei.

---

[1] Acest punct de vedere nu este desigur străin retoricii clasice ; dar nu e susținut într-o manieră sistematică. Sfîntul Augustin, de pildă, enumerînd avantajele expresiilor figurate, îi opune astfel pe cei ce se slujesc de ele celor ce se abțin : „Primii, împingînd și antrenînd prin cuvintele lor auditorii în eroare, i-ar înspăimînta, i-ar întrista, i-ar înviora, i-ar exorta cu ardoare, iar ceilalți ar adormi insensibili și reci în slujba adevărului" (*Doctrina creștină*, IV, II, 3).

Scanned with OKEN Scanner

> Există idei ce se numesc *accesorii*. O idee *accesorie* este cea care este trezită în noi cu ocazia unei alte idei. Cînd două sau mai multe idei au fost trezite în noi în același timp, dacă în continuare una din cele două este provocată, rar se întîmplă să nu fie și cealaltă la fel ; și aceasta din urmă este numită accesorie *(Logica, Opere,* V, p. 321).

După cum se va putea remarca, nu există nici o diferență calitativă între aceste două idei.

Aplicația retorică va fi și ea diferită. În timp ce în *Logica* de la Port-Royal ideea accesorie servea de fundament pentru *figură* și consta în ultimă instanță într-un colorit emotiv dat expresiei (unicul exemplu de figură analizată este, în mod semnificativ, o „interogație"), la Du Marsais noțiunea de idee accesorie rămîne mai generală și deci mai intelectuală ; cîmpul ei de aplicare prin excelență nu este figura (emotivă), ci *tropul*. În aparență, cîmpul s-a restrîns (tropul este, pentru Du Marsais, o specie de figură) ; de fapt, el s-a lărgit : orice asociație de idei, și nu numai asocierea unei „emoții", dă loc unei idei accesorii ; tropul este pur și simplu exemplul cel mai clar, cel mai elocvent al unei astfel de asocieri. Căci tropul nu este nimic altceva decît exploatarea ideilor accesorii existente : el constă în a numi o idee principală cu numele unei idei accesorii. Iată ce scrie Du Marsais :

> Legătura ce există între ideile accesorii, vreau să spun, între ideile care au legătură între ele, este sursa și principiúl diverselor sensuri figurate ce se dau cuvintelor. Obiectele ce produc asupra noastră impresii sînt totdeauna însoțite de diferite circumstanțe care ne frapează, și prin care desemnăm adesea toate acele obiecte chiar dacă doar le-au însoțit, sau obiecte a căror amintire ne-o trezesc. Numele propriu al ideii accesorii este adesea mai prezent în imaginație decît numele ideii principale, și, la fel de des, aceste idei accesorii, desemnînd obiectele cu mai multe circumstanțe decum ar face-o numele proprii ale acestor obiecte, le descriu

sau cu mai multă vigoare, sau mai plăcut (*DT*, pp. 30—31).

Orice raport între două obiecte poate deveni fundamentul unui trop : ajunge pentru aceasta să-l denumim pe unul cu numele celuilalt, adică legătura dintre ele să fie subînțeleasă în loc să fie explicitată. Această denumire indirectă poate fi mai agreabilă sau mai viguroasă, dar nu este vorba decît de un efect suplimentar, de care nu este nevoie pentru a defini un trop. Tropul nu se poate forma fără idee accesorie ; dar este de ajuns să existe un raport între două obiecte pentru ca să fim în prezența acesteia („dacă nu există nici o legătură între aceste obiecte, nu va exista nici o idee accesorie, și, în consecință, nici tropi", *DT*, pp. 130—131). Or, chiar prin definiție, omul este capabil să lege obiectele ; deci, prin definiție, omul face tropi.

> Aceeași cauză în aceleași circumstanțe produce efecte asemănătoare. În toate timpurile și în toate locurile unde au existat oameni, au existat imaginație, pasiuni, idei accesorii, și în consecință tropi. Au existat tropi în limba caldeenilor, a egiptenilor, a grecilor și a latinilor : astăzi tropii sînt folosiți chiar și de popoarele cele mai barbare, pentru că, într-un cuvînt, aceste popoare sînt oameni, ei au imaginație și idei accesorii. (...) Astfel, noi ne slujim de tropi nu pentru că anticii s-au slujit de ei ; ci pentru că și noi sîntem oameni (*DT*, pp. 258—259).

Pentru o clipă, Du Marsais își dă seama că larga sa definiție a ideilor accesorii (care înseamnă, în ultimă instanță, orice asociere) include și raportul dintre semnificant și semnificat. Iată cum își închipuie el învățarea limbajului :

> Pe măsură ce ni s-a dat pîine și ni s-a spus cuvîntul *pîine* ; pe de o parte, pîinea și-a întipărit prin ochi imaginea ei în creierul nostru și a trezit aici ideea de pîine : pe de altă parte, sunetul cuvîntului *pîine* și-a lăsat și el pecetea prin ureche, astfel că aceste două idei accesorii, adică cele trezite în noi în ace-

> laşi timp, nu se pot trezi separat fără ca una s-o trezească pe cealaltă (*DT*, p. 73).

Să remarcăm că aici, ca şi la Saussure, semnul e făcut nu din sunet şi lucru, ci din două impresiuni mentale. Un pas mai înainte ar fi însemnat răsturnarea echivalenţei : dacă semnul nu este decît o asociaţie (două idei accesorii una faţă de cealaltă), nu cumva asociaţia (şi de exemplu tropii) nu este altceva decît un semn (potenţial) ? Şi dacă există o înrudire între toate asociaţiile nu cumva există şi deosebiri, care fac să existe semnele, tropii, propoziţiunile : tot atîtea forme *variate* ale asociaţiei ? Du Marsais nu se va angaja pe această cale semiotică, pe care o explorează în aceeaşi epocă Diderot şi Lessing ; este adevărat că în *Elogiul lui Du Marsais* şi într-o dezbatere despre *Tropi* ideea va fi reformulată, cu vreo şaptezeci şi cinci de ani mai tîrziu. Autorul acestui elogiu publicat în 1805 este baronul J.-M. de Gérando, discipol al lui Condillac (şi autor, printre altele, al unei lucrări în patru volume intitulată *Despre semne),* care scrie :

> Observaţi cum artele desenului, limbajul de acţiune, muzica vorbesc spiritului omenesc. Lipsite de semne convenţionale şi instituţionalizate, ele îşi creează singure un limbaj ; ele găsesc semnele acestui limbaj în asociaţiile ce le-au format, în mintea noastră, natura sau împrejurările ; ele ştiu să apuce, din impresiile sensibile, unul din inelele lanţului secret care uneşte sentimentele cu amintirile noastre. Ele nu numesc un obiect, ci fac să se nască ideea acestui obiect cu ajutorul unei idei învecinate. Artificiul prin care se formează tropii este acelaşi, aceştia folosesc cuvintele la fel cum pictura foloseşte nuanţele, cum desenul foloseşte contururile, pentru a stabili o legătură reciprocă între idei, şi, sprijinindu-se pe aceasta, împrumută uneia expresia celeilalte (p. 55).

Astfel se schiţează o teorie a semnelor naturale ale căror specii ar fi tropii şi imaginile.

Noțiunea de idee accesorie intervine la Beauzée, dar într-un alt punct al doctrinei. Pentru el, aceasta este un instrument de analiză a lexicului, nu a discursului ; el o consideră ca un fundament nu al tropilor, ci al sinonimelor ; printr-asta este evident mai aproape de Port-Royal decît de Du Marsais. Concepția sa despre lexic este aproximativ identică cu cea pe care o va avea Bally peste o sută cincizeci de ani : sinonimele unui grup posedă în comun o idee principală (sau „termen de identificare", cum spune Bally) și idei accesorii („fapte de expresie").

> Cînd mai multe cuvinte din aceeași specie reprezintă o aceeași idee obiectivă, deosebită de la una la alta numai prin nuanțe diferite ce se nasc din diversitatea ideilor adăugate la prima : cea care este comună tuturor acestor cuvinte este ideea principală ; cele care îi sînt adăugate și care diferențiază semnele sînt idei accesorii („Cuvîntul", *EM*, II, p. 582). Cînd nu se consideră, în cuvintele care desemnează aceeași idee principală, decît această idee principală și comună, ele sînt sinonime, pentru că sînt semne diferite ale aceleiași idei : dar ele încetează să fie cînd se ține seama de ideile accesorii care le diferențiază, și nu există, în nici o limbă cultivată, nici un cuvînt atît de perfect sinonim cu un altul încît să nu se deosebească prin nici o idee accesorie, și care să poată fi luat fără nici o deosebire drept celălalt în orice ocazie („Sinonimul", *EM*, III, p. 480).

Beauzée nu adaugă nici o indicație în legătură cu felul în care trebuie procedat pentru a se stabili unde se termină ideile principale și unde încep accesoriile.

Va fi poate oarecum surprinzător să vedem schițîndu-se la Beauzée o apropiere între raportul idee principală — idee accesorie și cel dintre subiect și predicat, fără să se treacă prin releul tropilor. S-a văzut că această apropiere nu exista la Du Marsais ; semnele ei prevestitoare ar fi mult mai ușor de găsit în *Logica* lui Arnauld și Nicole, unde, în legătură cu un exemplu, re-

lațiile dintre „acest", subiect și „corp", predicat, sînt puse exact pe același plan ca cele între același „acest", acum idee principală, și „pîine", idee accesorie care îi este asociată prin trop (cf. pp. 138—139). Or, iată cum definește Beauzée propoziținea :

> O propoziținne este expresia totală a unei judecăți. În acest scop pot fi reunite mai multe cuvinte, sau poate fi luat numai unul singur, cu mijlocirea ideilor accesorii pe care uzajul le va fi legat de el ; expresia este totală, de îndată ce ea enunță existența intelectuală a subiectului care se află într-o anumită relație cu cutare sau cutare modificare („Propoziția", *EM*, III, p. 242).

În definitiv, ar exista, cum va spune două secole mai tîrziu Empson, „aserțiuni în cuvinte" : anumite cuvinte ar realiza în sine o propoziținne, între ideea principală și ideea accesorie, în loc de subiect și predicat ! Dar trebuie să recunoaștem că această posibilitate nu este decît postulată de spiritul deductiv al lui Beauzée : toate exemplele de propoziținni pe care le dă sînt propoziținni explicite și nu cuvinte izolate.

Condillac va fi primul care va exploata realmente această proximitate între propoziținni și tropi, și deci mai general între discurs și simbol. Pe planul discursiv al relațiilor explicite, el distinge două mari tipuri de raporturi : comparația (predicația) și modificarea (subordonarea). Subiectului și artibutul unei propoziținni sînt „comparate" ; în timp ce adjectivul epitet „modifică" substantivul.

> Cînd fac o propoziținne, compar doi termeni, adică subiectul și atributul (...). Trei lucruri sînt esențiale pentru o propoziținne : subiectul, atributul și verbul. Dar fiecare poate fi modificat, iar modificările de care sînt însoțite se numesc *accesorii*... (*AE*, p. 547).

Să luăm un exemplu pentru acest ultim caz, expresia „ilustrul dumneavoastră frate".

> *Frate*, la fel ca oricare substantiv, exprimă o ființă existentă, sau care e considerată ca existentă. Dimpotrivă, *ilustru* și *dumneavoastră* exprimă calități

> pe care spiritul le consideră ca neavînd o existență în sine, ci mai degrabă ca avînd o existență numai în subiectul pe care îl modifică. Din aceste trei idei, cea de *frate* este principala ; și celelalte două, care nu există decît prin ea, sînt numite *accesorii,* cuvînt care semnifică faptul că ele se alătură principalei, pentru a exista în ea și pentru a o modifica. În consecință, vom spune că orice substantiv exprimă o idee principală în raport cu adjectivele care îl modifică, și că adjectivele nu exprimă niciodată decît idei accesorii (*Gramatica,* I, p. 454).

Ideile accesorii nu sînt aici decît materia uneia din cele două relații sintactice posibile. Dar dacă arta de a gîndi atrage atenția asupra „comparației" subiectului și atributului, arta scrisului ne învață înainte de toate să nuanțăm „modificarea".

> Orice artă constă, pe de o parte, în a înțelege (gîndirea) cu toate raporturile ei ; și, pe de altă parte, în a găsi în limbă expresii care pot s-o dezvolte cu toate modificările ei. Nu te poți mulțumi, într-un discurs, să parcurgi în fugă șirul ideilor principale ; dimpotrivă, te oprești cît de cît la fiecare ; te învîrți, ca să spun așa, jur-împrejur, pentru a desluși punctele de vedere sub care se dezvoltă și se leagă unele de altele. Iată de ce se numesc *întorsături* („tours") diferitele expresii de care ne servim pentru a le reda (*AE,* p. 552).

„Întorsături" (care nu înseamnă altceva decît traducerea cuvîntului „tropi") devin deci numele generic al tuturor modificărilor, al tuturor amplificărilor, pornind de la ideile principale. Iar cartea a doua din tratatul *Despre arta de a scrie* va fi intitulată „Des diférentes espèces de tours". După ce a evocat întorsăturile („tours") studiate de gramatică („accesoriile care sînt exprimate prin adjective, adverbe, sau propoziții incidente", *ibid.*), Condillac poate trece în revistă celelalte specii de „întorsături", ca perifrazele, comparațiile, antitezele, *tropii,* personificările, inversiunile... Tropii, în special, constau într-o simplă schimbare de locuri între ideea principală și

una din ideile accesorii (posibile) ale unui cuvînt. „Un cuvînt, trecînd de la propriu la figurat, își schimbă semnificația : prima idee nu mai este decît cea accesorie, și cea nouă devine principală“ (*AE*, p. 561). Se vede că în această listă se alătură tropii, sau invocațiile indirecte, figurile, cum sînt antiteza sau inversiunea, și procedee pur discursive, precum comparația sau perifraza, sau chiar adjectivele și adverbele ; Condillac caută să definească fiecare din aceste „întorsături“ în parte, dar nu este preocupat de stabilirea unei tipologii ; unitatea îl interesează mai mult decît diversitatea. Concepția sa despre ideile accesorii este mai largă și totodată mai îngustă decît cea a lui Du Marsais : mai îngustă, căci nu orice asociație produce idei accesorii (de pildă termeni „comparați“, adică predicați unul de către celălalt) ; dar și mai largă, întrucît comuna apartenență a fenomenelor discursive și simbolice este explicit afirmată [1]. Ceea ce, dintr-o dată, face să scadă radical nu numai specificitatea tropului, ci și — o vom vedea mai amănunțit — a figurii...

La Fontanier, ideea accesorie își pierde statutul său de fundament al tropilor. El evocă noțiunea în două rînduri. În *Comentariu*, pentru a-i critica imprecizia (Du Marsais nu îi delimitează clar extensiunea) ; și propune să i se substituie o altă noțiune generică, ideile analoage.

> Poate că el (Du Marsais) ar fi putut înțelege, sub unica denumire de *idei analoage*, orice fel de idee care, fie în același obiect, fie în obiecte diferite, se

[1] Cu cîțiva ani mai devreme, se găsește o apropiere asemănătoare în acea enciclopedie a „similitudinilor“ care este *Critische Abhandlung von der Natur, den Absichten und dem Debrauche der Gleishnisse*, de J. J. Breitinger (1470) ; „Cînd se reunesc elemente concordante, în logica fanteziei se nasc imagini de similitudine, la fel cum în doctrina rațiunii propozițiunile se nasc pornind de la joncțiunea conceptelor ce pot fi gîndite. Dacă s-ar vrea să se ducă această idee și mai departe, s-ar putea pune paralel *antitezele*, contrapropoziții ale elocvenței, și propozițiunile negative ale doctrinei rațiunii ; la fel precum figurile de asemănare ocupă locul propozițiunilor afirmative“ (pp. 8—9).

Scanned with OKEN Scanner

raportează mai mult sau mai puțin unele la altele, indiferent în ce fel (*CR*, p. 61).

Dar această transformare terminologică nu-l satisface de fapt : acest fel de cercetare a originilor nu este pe gustul său. Cînd noțiunea reapare în *Manual clasic*, ea e înecată într-o listă de „cauze ocazionale ale tropilor", și nu-și pune decît problema diferenței de efect produs de numele ideii principale și de cel al ideii accesorii.

> Nu rar se întîmplă că ideile *accesorii* frapează mult mai puternic imaginația și că pentru ea ele sînt mult mai vii decît ideea *principală* ; sau parcă prin ele însele sînt mai vesele, mai plăcute ; sau parcă mai apropiate spiritului nostru, și mai potrivite gusturilor și obișnuințelor noastre ; sau, în sfîrșit, parcă trezesc în noi amintiri mai vii, mai profunde sau mai interesante (*FD*, p. 160).

Această enumerare eterogenă și pseudoexhaustivă dovedește că noțiunea de idee accesorie nu mai conține nici o doctrină.

Față de această mulțime a cercetărilor asupra *fundamentelor* tropilor, *definițiile* date fenomenului dezamăgesc (și, dealtminteri, sînt mereu aceleași) : îmbrățișînd una din tezele ce-au fost respinse încă de Quintilian, retoricienii din secolul al XVIII-lea identifică sensul propriu cu sensul originar (etimologic), și deci tropul cu sensul derivat.

> Sensul propriu al cuvîntului este prima semnificație a cuvîntului (*DT*, p. 26). Ele (cuvintele) sînt luate în sens propriu, adică după prima lor destinație (tot Du Marsais, articolul „Figura", *Opere*, V, 263). Cuvîntul este luat în sens propriu atunci cînd este folosit pentru a sugera în minte ideea totală pe care uzajul lui primitiv a avut intenția de a-l face să semnifice... (Beauzée, „Cuvîntul", *EM*, II, p. 570). Sensul propriu al unui cuvînt este cel pentru care a fost stabilit la început... (tot el, „Figura", *EM*, II, p. 110). Un cuvînt este luat într-un sens

> primitiv atunci cînd semnifică o idee pentru care a fost stabilit mai întîi... (Condillac, *AE*, p. 560 ; este adevărat că aici „primitiv" îl înlocuiește pe „propriu", ceea ce este mai exact, dar reduce afirmația la o tautologie).

Abia Fontanier va stabili limpede deosebirile cu care ne-am obișnuit astăzi. La prima vedere, definiția sa este asemănătoare cu celelalte :

> Tropii sînt anumite sensuri mai mult sau mai puțin diferite de sensul primitiv, oferite, în expresia gîndirii, de cuvintele aplicate la noi idei (*FD*, p. 39).

Dar aceasta pentru că în prealabil el a făcut distincție între sensul primitiv și sensul propriu, dîndu-i acestuia din urmă o definiție pur sincronică :

> În ceea ce mă privește, mie mi se pare că un cuvînt este luat într-un *sens propriu*, sau, dacă vreți, ca *propriu*, ori de cîte ori ceea ce semnifică el nu este în mod special și propriu semnificat de nici un alt cuvînt, de care la rigoare, ne-am fi putut servi ; ori de cîte ori, spun eu, semnificația lui, primitivă sau nu, îi este atît de obișnuită, atît de comună încît n-ar putea fi privită ca fiind de circumstanță sau de împrumut, ci care, dimpotrivă, poate fi privită ca fiind într-un anume fel obligatorie și necesară (*CR*, pp. 44—45).

Potrivit acestei definiții, sensul *primitiv* se opune sensului *tropologic* (tropilor), în timp ce sensul *propriu* se opune sensului *figurat* (asupra acestei chestiuni se va reveni cînd va fi vorba de definiția figurii) ; deci, sensul propriu nu este în mod necesar primitiv, iar tropul nu este neapărat o figură ; cuplul primitiv-tropologic funcționează în diacronie, propriu-figurat, în sincronie[1].

---

[1] Vom nota între paranteze o altă formulare, aproximativ contemporană, a aceleiași distincții, la promotorul unei discipline care avea să se dovedească a fi groparul retoricii ; este vorba de filologul F. A. Wolf, care scrie în *Vorlesungen über die Altertumswissenschaft* (ediție postumă din 1831, p. 280) : „Dar *propria* și *prima* nu înseamnă același lucru. Primul (sens) este cel care a fost acolo de la începuturile limbajului, sau care

Această respingere a criteriului sincronic în identificarea tropului (și totodată respingerea unei definiții prin substituire de semnificanți) este foarte explicită la Fontanier :

> Ceea ce duce la apariția *tropului* nu este, cum spune Du Marsais, faptul de a ține locul unei expresii proprii, ci de a fi luat într-un sens diferit de sensul propriu (de *sensul propriu primitiv*), de a fi luat într-un sens *deviat* (*CR*, pp. 218—219).

Mecanismul lingvistic al tropilor, pe de altă parte, dă loc mai multor sugestii interesante. Du Marsais este conștient de faptul că apariția tropului este legată de condiții sintagmatice speciale : un cuvînt ia un sens secund, scrie el, „pentru că a fost unit cu alte cuvinte, cărora, adesea, el nu li se poate alătura în sensul lui propriu“ (*DT*, p. 35) ; iar în altă parte afirmă : „Numai printr-o nouă alăturare de termeni cuvintele își iau sensul metaforic“ (*DT*, p. 161). Dar această intuire a condițiilor lingvistice ale nașterii tropului nu va fi sistematic exploatată. Într-altă parte, același Du Marsais sugerează alte mijloace prin care putem descoperi existența unui sens secund. Printre acestea, uneori se află contextul lingvistic sau, cum spune el, „circumstanțele“ :

> Circumstanțele care însoțesc sensul literal al cuvintelor ce sînt utilizate în aluzii ne ajută să aflăm că acest sens literal nu este cel ce trebuie trezit în spiritul nostru, și dezvăluim cu ușurință sensul figurat pe care trebuia să-l înțelegem (*DT*, p. 252).

Alteori, necesitatea reinterpretării enunțului este sugerată de indicii paralingvistice :

> Tonul vocii, și mai ales cunoașterea meritelor sau a defectelor personale ale cuiva și a felului de a gîndi al celui care vorbește, ajută la exprimarea

---

poate fi admis ca atare. *Propria* se referă la limbajul format și identificat cu semnificația, care, în limba formată, se opune semnificației figurate. *Propria* se opune lui *figurate*, și *prim*, lui *derivata*“.

> *ironiei* mai mult decît cuvintele de care ne folosim (*DT*, p. 199).

Du Marsais pare să sugereze aici o tipologie a indicilor sensului figurat : ei se pot găsi fie chiar în cuvinte, şi atunci se creează o incompatibilitate, o imposibilitate de a realiza combinaţia (ca în metaforă, exemplu de simbolism lexical) ; fie în context, cel sintagmatic sau cel al enunţării, care include cunoaşterea reciprocă a interlocutorilor, ca în cazul ironiei sau al aluziei (exemple de simbolism propoziţional). Dar evident că este foarte departe de a formula astfel această împărţire. Beauzée nu e mult mai precis : „Tropul se naşte cînd un termen se găseşte asociat cu alţii care-l deviază de la sensul său propriu spre un sens figurat" („Figura", *EM*, II, p. 111). Nici măcar spiritul clasificator al lui Fontanier nu ne este de mare ajutor aici, căci el pare să nu fi atins problema decît în treacăt. Vorbind despre metaforă, se întreabă :

> Cum se ştie că *mască* nu trebuie luat aici la propriu, ca faţă falsă de pînză, de carton, de ceară sau din oricare alt material ? Pentru că un asemenea sens ar fi cu desăvîrşire absurd şi ridicul, şi că toate circumstanţele discursului fac să se presupună cu necesitate un altul (*CR*, p. 52).

Vorbind în schimb de sensul spiritual (în opoziţie cu sensul literal figurat), el afirmă că acesta ia naştere „prin circumstanţele vorbirii, prin tonul vocii, sau prin legătura ideilor exprimate cu cele care nu sînt exprimate" (*FD*, p. 59 ; de fapt, o asemenea enumerare este canonică încă de la Quintilian, cel puţin în ceea ce priveşte ironia). Dar, încă o dată, cele două sugestii nu vor fi articulate între ele.

În privinţa *clasificării* tropilor, Du Marsais se mulţumeşte să-i enumere. Definiţiile sînt în general tradiţionale ; singura articulare ce pare să-i fi atras atenţia (revine asupra ei de mai multe ori) este cea între metonimie şi sinecdocă. El constată înrudirea lor şi caută în acelaşi timp să le deosebească ; cele două obiecte legate

prin contiguitate n-au existență autonomă în sinecdocă, există independent unul de celălalt în metonimie.

> Și într-o figură și în cealaltă, există o relație între obiectul despre care vrem să vorbim și cel de la care se împrumută numele ; (...) dar relația existentă între obiecte, în metonimie, este de o asemenea natură, încît obiectul de la care este împrumutat numele subzistă independent de cel a cărui idee o trezește, și nu formează un tot împreună cu el (...), în vreme ce legătura existentă între obiecte, în sinecdocă, presupune că aceste obiecte formează un ansamblu precum totul și partea ; unirea lor nu este un simplu raport, ea este mai intimă și mai independentă... (*DT*, pp. 130—131).

Condillac este și el indiferent față de clasificări, și chiar ridică această indiferență la rangul de principiu („Păziți-vă să vă întipăriți acest nume, metonimie, metalepsă, litotă... în memoria voastră", *AE*, p. 561), ceea ce nu-l împiedică să enumere apoi un mare număr de figuri. Nu la fel stau lucrurile cu Beauzée și Fontanier, căci amîndoi sînt pasionați de clasificări.

Beauzée adoptă punctul de vedere al lui Du Marsais asupra diferenței dintre sinecdocă și metonimie, dar le dă o definiție personală. „*Metonimie*. Trop prin care un cuvînt, în locul ideii semnificației sale primitive, exprimă o alta care este față de prima în raport de coexistență" („Metonimia", *EM*, II, p. 547). „Sinecdoca este un trop prin care un cuvînt, în locul ideii semnificației sale primitive, exprimă o alta în virtutea subordonării care face ca una să fie cuprinsă în cealaltă" („Sinecdoca", *EM*, III, p. 478 ; se poate remarca, de asemenea, că Beauzée, ca și Cicero, distinge cele două sinecdoci, parte pentru tot și specie pentru gen, cărora le dă numele de *fizică* și *categorică*). Dar mai important este faptul că tocmai această diferență între coexistență și subordonare, botezate de data aceasta corespondență și conexiune, va fi baza unei clasificări a tropilor, care nu va comporta decît o a treia categorie de același nivel de generalitate-asemănarea :

> Iată principalele caractere generale la care se pot raporta tropii. Unii se bazează pe un fel de similitudine : acesta e cazul metaforei, cînd figura nu cade decît asupra unui cuvînt sau două ; și al alegoriei, cînd ea domnește pe întreaga întindere a discursului. Celelalte se bazează pe un raport de corespondență : la metonimie trebuie iarăși raportat ceea ce se desemnează prin denumirea superfluă de metalepsă (Beauzée însuși o judecase atît de puțin superfluă, încît în articolul „Figura" el a împărțit tropii în patru : asemănare, subordonare, coexistență și *ordine, EM,* II, p. 109). În sfîrșit, celelalte sînt bazate pe un raport de conexiune : este cazul sinecdocii cu subordonatele sale ; antonomaza nu este decît o specie a ei, desemnată fără rost printr-o denumire diferită. Să luăm aminte : tot cea ce este într-adevăr trop este înțeles sub una din aceste trei idei generale... („Tropul", *EM,* III, p. 581).

Nici o clipă Beauzée nu s-a mulțumit să caute *numai* cauza, acestor trei relații. Ceea ce nu-l va împiedica pe Fontanier să fie convins de această clasificare, și să o aplice întocmai în *Comentariu* și în *Manual clasic.*

O altă contribuție a lui Beauzée la clasificarea tropilor este excluderea din rîndul lor a catacrezei sau tropul forțat (de exemplu „aripile morii"). Catacreza și onomatopeea sînt, pentru Beauzée, cele două procedee ale etimologiei, dintre care unul permite producerea lexicului abstract și celălalt a lexicului concret. Catacreza nu poate fi plasată alături de alți tropi, ca și cum ar fi unul dintre ei : ea reprezintă mai degrabă folosința ce i se dă unui trop oarecare.

> Este deci evident că în cazul catacrezei nu este vorba nici de metaforă, nici de metonimie, nici de un alt trop : ea este, așa cum am spus, folosirea forțată a unuia din tropi pentru a exprima o idee care n-are termen propriu, prin cel al unei alte idei care are o oarecare legătură cu prima. Tropii sînt resursele catacrezei, pentru că ea își ia din ei împrumuturile sale forțate ; dar nu e nicidecum un

trop („Catacreza", *EM*, I, p. 358). O metaforă, o metonimie, o sinecdocă etc. devin catacreză cînd sînt folosite din necesitate, pentru a ține locul unui cuvînt propriu care lipsește din limbă. Drept care voi spune, în încheiere, că în cazul catacrezei nu este vorba de un trop special, ci mai curînd de aspectul sub care poate fi considerat oricare alt trop („Tropul", *EM*, III, p. 581).

Și în privința asta, Fontanier nu va face decît să aplice lecția lui Beauzée.

FIGURA, TEORIE ȘI CLASIFICARE

Du Marsais își începe tratatul printr-o distincție între două definiții ale figurii, care ar putea fi rezumate astfel : figura ca deviație și figura ca formă. De fapt, aceste două definiții fuseseră expuse de Quintilian care, în loc să le opună, o prezenta pe a doua ca o restricție și o precizare a celei dintîi. A spune că figura este forma unui enunț este, după Quintilian, insuficient, deoarece atunci întreg limbajul ar fi figurat ; trebuie deci completată această afirmație, adăugînd că figura este un fel de a vorbi ce se îndepărtează de felul simplu și obișnuit.

Preferințele lui Du Marsais sînt opuse celor ale lui Quintilian : el alege definiția cuprinzătoare împotriva definiției restrînse. Argumentele sale împotriva ideii de figură ca deviație sînt bine cunoscute : se fac atît de multe într-o zi de tîrg în Hală...

> Nici vorbă nu poate fi că figurile se îndepărtează de limbajul obișnuit al oamenilor, căci, dimpotrivă, felul de a vorbi fără figuri s-ar îndepărta de el, dacă ar fi posibil să se facă un discurs în care să nu existe decît expresii nefigurate (*DT*, p. 3).

În consecință, el optează pentru definiția figurii ca formă, trecînd, dealtfel, prin comparația, care a devenit un canon încă din retorica latină, dintre limbaj și corp.

> *Figură,* în sens propriu, este forma exterioară a unui corp. Toate corpurile au întindere ; dar, în

afară de această proprietate generală de a avea întindere, ele mai au fiecare figura și forma lor specifice, datorită cărora fiecare corp apare în fața ochilor noștri diferit de alt corp : la fel stau lucrurile și cu expresiile figurate... (*DT*, p. 7).

Enunțul își poate schimba figura, dar nu poate niciodată scăpa de ea :

Cînd un cuvînt este luat într-un sens, el apare atunci ca să zic așa, sub o formă împrumutată, sub o figură care nu este figura sa naturală... (*DT*, p. 27).

Toate corpurile au o formă ; rezultă oare de aici, așa cum bine a observat Quintilian, că întreg limbajul este figurat ? Du Marsais nu-și pune niciodată deschis problema, ceea ce provoacă la el o serie de incoerențe și de alunecări. O primă reacție va fi aceea de a refuza reprosul, afirmînd că există multe expresii nefigurate ; dar nu va căuta mijloacele care să fundamenteze diferența. Această carență va fi disimulată de cuvîntul „modificare" : figurile sînt cele care, dintre toate expresiile, au suferit o modificare ; dar Du Marsais nu precizează care a fost materia modificată. Și dacă figura se definește prin raportare la nonfigură ca modificare adusă unei expresii prime, nu se revine oare, eliminînd nuanța peiorativă, la definiția figurii ca deviație ? Iată textul lui Du Marsais :

Ele (expresiile figurate) arată mai întîi ceea ce gîndești ; au mai întîi această proprietate generală întîlnită în toate frazele și în toate îmbinările de cuvinte, și care constă în a semnifica ceva datorită construcției gramaticale ; dar, mai mult decît atît, expresiile figurate au și o modificare specială care le este proprie, și datorită acestei modificări speciale se face o specie aparte din fiecare fel de figură. (...) Diferitele feluri de a vorbi, în care ei (gramaticienii și retoricienii) n-au remarcat altă proprietate decît aceea de a aduce la cunoștință ceea ce gîndești, sînt numite pur și simplu fraze, expresii, perioade ; dar acelea care exprimă nu nu-

Scanned with OKEN Scanner

afară de această proprietate generală de a avea întindere, ele mai au fiecare figura și forma lor specifice, datorită cărora fiecare corp apare în fața ochilor noștri diferit de alt corp : la fel stau lucrurile și cu expresiile figurate... (*DT*, p. 7).

Enunțul își poate schimba figura, dar nu poate niciodată scăpa de ea :

Cînd un cuvînt este luat într-un sens, el apare atunci ca să zic așa, sub o formă împrumutată, sub o figură care nu este figura sa naturală... (*DT*, p. 27).

Toate corpurile au o formă ; rezultă oare de aici, așa cum bine a observat Quintilian, că întreg limbajul este figurat ? Du Marsais nu-și pune niciodată deschis problema, ceea ce provoacă la el o serie de incoerențe și de alunecări. O primă reacție va fi aceea de a refuza reproșul, afirmînd că există multe expresii nefigurate ; dar nu va căuta mijloacele care să fundamenteze diferența. Această carență va fi disimulată de cuvîntul „modificare" : figurile sînt cele care, dintre toate expresiile, au suferit o modificare ; dar Du Marsais nu precizează care a fost materia modificată. Și dacă figura se definește prin raportare la nonfigură ca modificare adusă unei expresii prime, nu se revine oare, eliminînd nuanța peiorativă, la definiția figurii ca deviație ? Iată textul lui Du Marsais :

Ele (expresiile figurate) arată mai întîi ceea ce gîndești ; au mai întîi această proprietate generală întîlnită în toate frazele și în toate îmbinările de cuvinte, și care constă în a semnifica ceva datorită construcției gramaticale ; dar, mai mult decît atît, expresiile figurate au și o modificare specială care le este proprie, și datorită acestei modificări speciale se face o specie aparte din fiecare fel de figură. (...) Diferitele feluri de a vorbi, în care ei (gramaticienii și retoricienii) n-au remarcat altă proprietate decît aceea de a aduce la cunoștință ceea ce gîndești, sînt numite pur și simplu fraze, expresii, perioade ; dar acelea care exprimă nu nu-

> mai gîndirea, ci gîndirea enunțată într-un fel deosebit, care îi dă un caracter propriu, acelea, zic eu, se numesc *figuri*, pentru că ele apar, ca să spun așa, sub o formă deosebită, și cu acel caracter propriu care le deosebește pe unele de celelalte și de tot ceea ce nu este decît frază sau expresie (*DT*, pp. 7—9).

Du Marsais nu-și formulează definiția decît la sfîrșitul capitolului :

> *Figurile* sînt maniere de a vorbi deosebite de altele printr-o modificare specifică, prin care sînt reduse fiecare la o specie aparte și le face să devină fie mai vioaie, fie mai nobile, sau mai plăcute decît acele maniere de a vorbi care exprimă același fond de gîndire, fără a avea altă modificare deosebită (*DT*, pp. 13—14).

Limbajul nu este în întregime figurat ; există fraze care se mulțumesc să semnifice, să arate gîndul ; există altele care îi adaugă acestei proprietăți generale, modificarea lor, sau maniera specifică. Dar cînd trebuie să ne explice care este însăși natura modificării, Du Marsais se refugiază într-o explicație finalistă, abandonînd terenul structural în care se aflase pînă atunci : modificarea figurală este cea care ameliorează expresiile nefigurate.

Du Marsais nu vrea poate să spună că expresiile nefigurate sînt mai „simple și comune", nici că ele sînt preferabile figurilor ; totuși, dihotomia stabilită de el, cu figura modificînd o expresie care este gîndire pură, îl va antrena inevitabil pe această cale. Căci Du Marsais nu e în stare să depășească una din paradigmele cele mai persistente ale culturii occidentale clasice, potrivit căreia gîndirea este mai importantă decît expresia ei : precum spiritul e mai important decît materia, interiorul decît exteriorul. Nu întîmplător spune el că diferența specifică a tropului „constă în maniera în care un cuvînt se *îndepărtează* de semnificația-i proprie (*DT*, p. 18, sublinierea mea) ; nu fără motiv pune el mai presus de orice claritatea discursului (or, ce poate fi mai

clar decît un discurs „care arată ceea ce gîndeşti“ ?) : „Astăzi (...) place ceea ce este adevărat, ce instruieşte, ce luminează, ce interesează, ce are un obiect raţional ; şi cuvintele nu mai sînt privite decît ca semne asupra cărora nu te opreşti decît pentru a merge la ceea ce semnifică ele“ (*DT*, pp. 326—327). Dar dacă cuvintele trebuie să fie transparente, cum ne vom putea da seama de „caracterul propriu“ prin care se disting construcţiile tropice ? Şi cum ar putea el fi apreciat, dacă idealul discursului este această transparentă claritate ? „Niciodată n-o să le spunem îndeajuns tinerilor că nu trebuie să vorbească şi să scrie decît pentru a fi înţeleşi, şi că prima şi esenţiala calitate a discursului este claritatea“ (articolul „Amfibologie:, *Enciclopedia, Opere,* IV, p. 137).

Exterioritatea — şi deci inferioritatea — figurii se relevă cel mai bine în comparaţiile şi în tropii de care ne folosim pentru a vorbi despre ea. Du Marsais trece fără nici o dificultate de la prima imagine — figura ca corp — la o alta, care scoate în relief caracterul ei superficial şi facultativ ; este imaginea figurii ca haină, comparaţie care, o ştim, însoţeşte retorica încă de la naştere şi pe care Du Marsais pare s-o descopere la rîndul său cu o prospeţime deconcertantă. Figurile „împrumută, ca să spun aşa, haine mai nobile acestor idei comune“ (*DT*, p. 34). Ba chiar construieşte, în legătură cu acest subiect, un adevărat „apolog“ :

> Închipuiţi-vă pentru o clipă o mulţime de soldaţi dintre care unii n-au decît îmbrăcămintea obişnuită ce o aveau înainte de angajare, iar alţii au îmbrăcămintea uniformă a regimentului lor : aceştia au cu toţii o îmbrăcăminte care-i deosebeşte, şi care arată din ce regiment sînt ; unii sînt îmbrăcaţi în roşu, alţii în albastru, alb sau galben etc. La fel stau lucrurile şi cu îmbinările de cuvinte care compun discursul ; un cititor instruit raportează cutare cuvînt, cutare frază la cutare specie de figură, după cum îi recunoaşte forma, semnul, caracterul acelei figuri ; frazele şi cuvintele care nu au semnul nici unei figuri specifice sînt ca soldaţii care nu sînt îm-

Scanned with OKEN Scanner

> brăcați cu uniforma vreunui regiment : ele n-au alte modificări decît cele ce sînt necesare pentru a arăta cea ce gîndim (*DT*, pp. 10—11).

Și cîteva rînduri mai departe, Du Marsais adaugă :

> În afara proprietăților de a exprima gîndurile, ca oricare îmbinare de cuvinte, ele mai au, dacă aș îndrăzni să mă exprim astfel, avantajul îmbrăcăminții, vreau să spun al modificării lor speciale, care servește la a trezi atenția, la a plăcea, sau la a emoționa (*DT*, p. 11).

Această pagină merită atenție din mai multe motive. Pe de o parte, ea dovedește că Du Marsais ține de ideologia retorică tradițională și, mai mult, că nu-și dă seama de această apartenență. În același timp — ceea ce ilustrează o dată mai mult incoerența fecundă atît de caracteristică lui Du Marsais — el reușește să răstoarne această tradiție chiar în interiorul ei : toți poartă o îmbrăcăminte (deci expresiile figurate ca și cele nefigurate) ; în plus, îmbrăcămintea nu mai servește, așa cum a făcut, totdeauna la a înfrumusețа, ci la a indica apartenența ; îmbrăcămintea este funcțională, nu ornamentală. Nu-i însă cu totul sigur dacă Du Marsais reușește să răstoarne tradiția, sau tradiția pe Du Marsais în acest conflict de care, fără îndoială, că nu sînt conștienți.

Căci oricare ar fi felul specific în care Du Marsais mînuiește comparația, aceasta are, în ea însăși, un sens vechi de două mii de ani, care face să prevaleze funcția esențialmente ornamentală a figurilor. Nu ne vom mira dacă vom vedea poezia, locul de predilecție al figurilor, definindu-se ca un discurs ce spune „același lucru“ ca un discurs nepoetic, dar într-un fel mai ornamentat. „Geniul poeziei constă în a desfăta imaginația prin imagini care în fond se reduc adesea la un gînd pe care vorbirea obișnuită l-ar exprima cu mai multă simplicitate, dar într-o manieră prea seacă sau prea de rînd“ (*DT*, pp. 222—223). Iată că figurile, fără să fie realmente denigrate, se îndepărtează de felul simplu de a vorbi...

Aceste contradicții și incertitudini vor conduce la singura evoluție notabilă a lui Du Marsais între tratatul

său *Despre tropi* și expunerea doctrinei retorice în articolele din *Enciclopedie*. În articolul „Figura", el nu mai prezintă ca fiind a sa ideea potrivit căreia orice expresie are o figură (formă), ci se menține la concepția despre figură ca deviație de la expresia simplă, concepție mai coerentă dar mai puțin ambițioasă.

> *Figură.* Acest cuvînt vine de la *fingere,* în sensul de *efformare, componere,* a forma, a dispune, a aranja. În acest sens, Scaligero spune că figura nu este altceva decît o aranjare specială a unuia sau a mai multor cuvinte. (...) La care se poate adăuga : 1. că această dispunere specială este relativă la starea primitivă, și ca să spun așa fundamentală, a cuvintelor sau a frazelor. Diferitele deviații ce se fac în această stare primitivă și diferitele alterări ce i se provoacă constituie diferitele figuri de cuvinte și de gîndire (*Opere,* V, p. 262).

Figurile nu mai sînt deci decît deviații sau alterări ; este adevărat, nu deviații de la maniera cea mai comună, cea mai frecventă de exprimare, ci de la un stadiu „fundamental" al discursului, asupra căruia Du Marsais nu dă nici o explicație. Se poate totuși ghici direcția în care se îndreaptă gîndirea lui, citind articolul „Construcție", care conține esențialul gîndirii sale gramaticale. Construcția, sau structura sintactică a frazelor speciale, poate fi și ea proprie sau figurată :

> Această de a doua construcție se numește *construcție figurată,* pentru că într-adevăr îmbracă o figură, o formă care nu este aceea a *construcției simple.* Construcția figurată este, ce-i drept, autorizată de un uzaj special ; dar ea nu mai este conformă cu felul de a vorbi cel mai obișnuit, adică nu mai e conformă cu acea construcție completă și directă despre care am vorbit la început (*Opere,* V, p. 17).

Prin simplu se înțelege aici *regulat* ; figura se opune unei reguli, care poate de asemenea da produse „complete" (altfel se produce o *elipsă*) și „directe" (altfel avem o *inversiune*). Figura este, tot pe atît ca și non-

Scanned with OKEN Scanner

figura, „autorizată de uzaj“ ; ea se opune nu uzajului (cum o cerea definiția acceptată de Quintilian), ci regulii, deci normei.

Definiția figurii propusă de Du Marsais, odată ce-a fost dusă pînă la capătul propriei sale logici, nu mai este în opoziție cu ideea figurii ca deviație, nu mai este decît o variantă a acesteia (deși Du Marsais nu reușește s-o formuleze exact). Această retractare și acest eșec relativ se datorează incapacității lui Du Marsais de a-și sintetiza propriile sale idei.

Este adevărat că, printre formulările ce se găsesc în *Tropi,* există mai multe care se îndreaptă spre o altă soluționare a dificultății inițiale așa cum fusese ea formulată încă de Quintilian (deoarece orice enunț are o formă particulară, orice enunț este figură, și deci nici un enunț nu este figură). Astfel, Du Marsais citează, chiar la începutul lucrării sale, mai multe exemple de figuri.

> Antiteza, de pildă, se deosebește de celelalte maniere de a vorbi prin aceea că, în această reunire de cuvinte care formează antiteza, cuvintele sînt opuse unele altora (...). Apostrofa este diferită de celelalte enunțuri deoarece numai în apostrofă se adresează cuvîntul pe nepregătite unor persoane prezente sau absente etc. (*DT,* p. 8).

Percepem toate frazele ; fiecare frază are o formă ; totuși, nu acordăm „caracterul propriu“, cu alte cuvinte calitatea de figură, decît numai unora dintre ele : celor în care cuvîntul se adresează pe nepregătite cuiva, și nu celor unde acest lucru se face pe îndelete și după o pregătire. Celor în care cuvintele sînt *opuse* unul altuia și nu celor în care ele sînt asemănătoare sau prea puțin diferite. De ce ? Ce anume face ca anumite forme să fie perceptibile, altele nu, că aici se pot „recunoaște“ figurile și dincolo nu ? Du Marsais pare să revină asupra acestei probleme mult mai departe :

> Cum figurile nu sînt decît maniere de a vorbi ce au un caracter particular căruia i s-a dat un nume, cum, dealtminteri, fiecare fel de figură poate fi va-

riată în mai multe maniere diferite, este evident că dacă ajungem să observăm fiecare din aceste maniere, și să le dăm nume deosebite, vom face din ele tot atîtea figuri (*DT*, p. 253).

Această frază e importantă. Figura nu este o proprietate ce aparține, intrinsec și în afara oricărui context, frazelor : orice frază este, potențial, figurată, deci nu vom găsi în ea nici un criteriu discriminatoriu. Dar știm să „observăm" forma anumitor enunțuri, și nu pe cea a altora. Du Marsais nu-și pune întrebări în legătură cu originea acestei diferențe (care se află, așadar, mai degrabă în atitudinea noastră față de fraze decît în fraze), dar ne dă un indiciu pentru a o recunoaște : acesta este faptul că anumite figuri au nume și altele nu. Dîndu-i-se un nume figurii, ea e instituționalizată ; dar instituirea, materializată aici în existența numelui, ne obligă să percepem anumite forme lingvistice și ne permite să le ignorăm pe altele. Așadar, în expunera lui Du Marsais, există în germene o a doua interpretare a figurii ca formă : ea nu se îndepărtează de la regulă, dar se supune altei reguli, care nu e lingvistică, ci metalingvistică, și deci culturală. O expresie este figurată atunci cînd știm să-i percepem forma ; or, această știință ne este impusă printr-o normă socială, întrupată în existența unui nume dat figurii. Paulhan, comentîndu-l pe Du Marsais, remarcase această consecință paradoxală : „Înseamnă să spui că figurile au drept singură caracteristică reflecțiile și căutarea care-i obsedau, în legătură cu ele, pe versificatorii veacului al V-lea... (*Opere complete*, t. II, „Tratat despre figuri" p. 229). Tot limbajul este potențial figurat, căci teoretic este posibil să se perceapă forma fiecărui enunț ; totuși, nu este vorba de o proprietate omniprezentă și în consecință nepertinentă ; a spune că o expresie este figurată nu este o tautologie, deoarece în fiece clipă noi nu putem percepe decît forma anumitor enunțuri, nu a tuturor. Noțiunea de figură nu este pertinentă la nivel lingvistic : dar ea își regăsește sensul deplin la nivelul percepției limbajului. Un enunț devine figurat de îndată ce îl percepem în el însuși.

Să încercăm să rezumăm acest drum. Du Marsais refuză ideea figurii ca deviație, pentru a-i substitui pe cea a figurii ca formă. Dar, în fața dificultăților suscitate de această definiție, și nevoind să le abordeze frontal, el favorizează două interpretări ale poziției sale inițiale, fără să reușească totuși să formuleze aceste două interpretări : 1. figura este într-adevăr o deviere, de data aceasta nu de la uzaj, ci de la o regulă abstractă ; 2. figura este formă, dar nu orice formă : numai cea care, grație unei convenții sociale întrupate în existența unei denumiri, este perceptibilă ca atare pentru cei ce folosesc o limbă.

Din aceste două ieșiri posibile dintr-un impas inițial, moștenitorul direct al lui Du Marsais, Beauzée, o va alege în mod hotărît pe prima — formulînd-o cu o limpezime din care la Du Marsais nu se vede nici măcar o urmă, și dîndu-i o mare extindere. Cum sensul era derivat din semnificație prin figură, forma empirică opunîndu-se ideii abstracte, la fel, orice construcție sau structură gramaticală observabilă este produsă prin figură pornind de la o sintaxă abstractă și universală. Orice frază particulară este figurată tocmai prin aceea că prezintă un caracter particular ; numai structura abstractă, comună mai multor fraze înrudite, este lipsită de figură. În limbajul gramaticii transformaționale, ce pare să se impună aici, „figura“ va fi înlocuită prin „transformare“ ; orice frază de suprafață este derivată prin transformare (prin figură) pornind de la o structură profundă. Iată cum se formulează această idee în limbajul lui Beauzée :

> Așa cum figura, în sensul primitiv și propriu, este determinarea individuală a unui corp prin ansamblul părților sensibile ale conturului său ; la fel figura de limbaj este determinarea individuală a unui corp prin turnura specifică datorită căreia se deosebește de alte locuțiuni analoage. În fiecare limbă, uzajul și analogia au hotărît materialul dicțiunii, sensul primitiv și formele accidentale ale părților

vorbirii, regulile de sintaxă ce se potrivesc acestui prim fond pregătit de geniul limbii ; iată, ca să spun așa, forma universală a limbajului, care-i aceeași în orice discurs, dar care primește totuși, în fiecare discurs, diverse modificări specifice, datorită cărora niciodată această formă primitivă nu poate fi văzută sub același aspect. Așa se face că toți oamenii au o formă comună întregii specii și se aseamănă prin această conformație generală : dar dacă sînt comparați indivizii, ce varietate ! ce deosebiri ! nici unul nu seamănă cu celălalt ; forma este mereu aceeași, dar figurile sînt diferite. Așa stau lucrurile și cu locuțiunile dintr-o limbă : toate sînt supuse unei forme generale care este inalterabilă în fond, dar au, dacă îndrăznesc să spun astfel, fizionomia lor proprie, fiecare rezultînd din deosebirea figurilor modificative ale formei comune ; aceste figuri sînt ca și cele care caracterizează individul printre oameni, ele anunță sufletul și îl înfățișează („Figura", *EM*, II, p. 108).

„Forma generală" și abstractă se manifestă în mod necesar într-o stare figurată. Propoziționea lui Beauzée este radicală și perfect coerentă : spre deosebire de Du Marsais, el nu ia aici în considerare existența „construcțiilor" nefigurate, a căror structură manifestă ar fi un reflex fidel al structurii subiacente ; cea ce-l va face să exclame : „Există oare vreun mijloc de a vorbi fără figuri ?" (*ibid.*, p. 111). În a sa *Gramatică generală* se apropie totuși și mai mult de predecesorul său. Angajat într-o discuție împotriva lui Batteux, după care ceea ce este figură într-o limbă poate să nu fie într-alta, Beauzée replică : există o formă generală comună tuturor limbilor, care merită, în această calitate, să fie calificată drept „naturală" ; o frază reală poate întrupa această formă generală fără modificări ; dar de îndată ce există o modificare există și figură, oricare ar fi limba în chestiune și oricare-ar fi uzajul.

O *figură*, în limbă, este deci o locuțiune îndepărtată, nu de maniera obișnuită, ci de maniera na-

turală de a reda aceleași idei în orice idiom ; astfel că, de obicei, ceea ce este figură într-o limbă va fi și într-a alta... (p. 546).

Din cele două căi, sugerate dar nu formulate de Du Marsais, Beauzée o alege, în teorie, pe prima. Și totuși, cînd dă exemple de figuri, sau încearcă să clasifice figurile, el nu se gîndește, la fel ca toți predecesorii săi, decît la figurile inventariate de tradiția retorică — decît la figurile care au un nume. N-ar fi aceasta o dovadă că al doilea răspuns ar fi putut fi mai eficace ? Teoria lui Beauzée este ireproșabilă în sine însăși ; atît doar că autorul ei dă numele de figură unor fenomene mult mai vaste decît ceea ce numim de obicei astfel (manifestării lingvistice, prin opoziție cu forma abstractă și universală) ; această extensie de nume este atît de puțin justificată, încît el însuși nu izbutește s-o respecte.

La Beauzée, nevoia unei noțiuni a figurii dispare, deoarece figura se identifică cu forma lingvistică manifestă ; este o dispariție prin supraextensie : orice semnificant este figurat. La Condillac se observă o dispariție asemănătoare, dar mai distinctă : ea este obținută printr-o operație asupra semnificatului. Să amintim pentru o ultimă dată : pentru retorica tradițională, există o manieră de a vorbi nefigurată, care se mulțumește să comunice gîndirea ; și figuri care adaugă la gîndire o materie heterogenă, sentimente, imagini, ornamente. Existența figurii se bazează pe ideea că două expresii, una cu, cealaltă fără imagine (sentiment etc.), exprimă, cum spunea Du Marsais, „același fond de gîndire". Și atunci ajunge să fie abolită diferența calitativă dintre gîndire și sentiment, pentru ca, la rîndul ei, și diferența între expresia gîndurilor și expresia sentimentelor să dispară. Tocmai aceasta va fi calea (schițată chiar în *Logica* de la Port-Royal sau la părintele Lamy) pe care o va urma Condillac. Mai exact, fără să șteargă diferența dintre gînduri și sentimente, el se va lipsi de deosebirea dintre expresia proprie și expresia figurată, în sensul că fiecare va fi expresia proprie a unui semnificat diferit :

sentimentele nu mai sînt un apendice al gîndirii, ci o materie care semnifică, care are aceleași drepturi ca și cealaltă.

Condillac face de la început o distincție, prezentă și la Beauzée, dar care la el nu comporta o doctrină : cea între sensul propriu și termenul propriu.

> Așa cum retorii numesc tropi cuvintele luate într-un sens împrumutat, ei numesc nume proprii cele ce se iau în sensul primitiv ; și trebuie să remarcăm că există o diferență între numele propriu și cuvîntul propriu. Cînd se spune despre un scriitor că găsește totdeauna cuvîntul propriu, printr-asta nu se înțelege că el respectă mereu semnificația primitivă a cuvintelor, ci vrea să se spună că acele cuvinte de care se servește redau perfect toate ideile sale : numele propriu este numele lucrului ; cuvîntul propriu este totdeauna cea mai bună expresie (*AE*, p. 560).

Pe Condillac deci nu-l interesează ceea ce este propriu, opus lui ceea ce este figurat, ci ceea ce este apropriat, care îl absoarbe. Noțiunea de apropriat este departe de a fi străină retoricii clasice, și Quintilian chiar acest sens „propriu“ îl reține pentru nevoile sale — nu fără să tragă concluzia ce se impune, anume că figurantul nu se opune propriului (și deci nu poate fi definit prin aceasta) : „Metaforele juste mai sînt numite și proprii“ (*Institutio Oratoria,* VIII, 2, 10). Dar dacă existat. E ceea ce se va petrece la Condillac : consecvent întregul său studiu asupra ornamentelor n-ar mai fi existat. E ceea ce se va petrece la Codillac : consecvent cu sine însuși, el va elimina în cele din urmă noțiunea de figură.

Prin urmare, ceea ce se caută este „cea mai bună expresie“ : oricare ar fi natura sensului vizat, există totdeauna o expresie mai bună decît toate celelalte. Condillac va mai spune acest lucru, foarte explicit, în introducerea la *Limba calculelor* (II, p. 419) :

> Diferite expresii reprezintă același lucru sub raporturi diferite, și punctele de vedere, adică raportu-

> rile sub care noi considerăm un lucru, determină alegerea a ceea ce avem de făcut. Atunci, expresia aleasă este ceea ce se numește termenul propriu. Între mai mulți, există deci totdeauna unul care merită să fie preferat...

Reciproc, o expresie — fie ea figurată — nu se lasă niciodată tradusă fără pierdere : ea își exprimă semnificatul mai bine decît oricare alta. Varietatea nu mai este, așa cum se mai vede încă la Du Marsais, între mai multe expresii ale aceleiași gîndiri, ci chiar în gîndire : fiecărui semnificat îi corespunde în mod ideal un singur semnificant ; prin urmare, figurile nu se pot nici traduce și nici reduce. Dar dacă diferența este numai între semnificați, figura nu mai este decît reflexul unui conflict ce se petrece altundeva ; ea își pierde întreaga importanță și nu mai merită să fie remarcată. Condillac împărtășește astfel nu o concepție ornamentală, ci una funcțională despre retorică, fără să se mai știe exact dacă e cea care-l precede pe Quintilian sau cea care vine după Fontanier... Oricum ar fi, din punct de vedere cronologic, în interiorul perioadei clasice, Condillac este, cel puțin sub anumite aspecte, conceptualmente străin acestei retorici.

Să luăm cîteva exemple pentru a arăta cum tratează el figurile.

> Există pentru fiecare sentiment un cuvînt propriu să trezească ideea acestui sentiment. (...) Un sentiment este mai bine exprimat cînd stăruim asupra rațiunilor care-l produc în noi. (...) Amănuntele tuturor efectelor unei pasiuni sînt tot expresia sentimentului. (...) Interogația contribuie și mai mult la exprimarea sentimentelor ; ea pare să fie turnura cea mai proprie pentru reproșuri (*AE*, pp. 572—573).

Figura este expresia proprie (și unică, de neînlocuit) a cutărui sau cutărui sentiment. Reproșurilor li se potrivește interogația ; pasiunii în general, partea pentru tot

(sinecdoca) sau cauza pentru efect (metonimia). Sau mai departe :

> Pentru a scrie clar, trebuie adesea să te îndepărtezi de subordonarea în care ordinea directă pune ideile (...). Această lege care prescrie claritatea este dictată tot de caracterul ce trebuie dat stilului, potrivit sentimentelor ce le încerci. Un om agitat și un om liniștit nu își aranjează ideile în aceeași ordine (...). Amîndoi se supun celei mai strînse legături între idei și fiecare, totuși, urmează construcții diferite (*AE*, p. 576).

Într-o retorică tradițională s-ar fi zis că ordinea directă servește la a instrui, și favorizează claritatea ; inversiunea, la a emoționa și la a plăcea, și că ea contribuie la frumusețe. La Condillac totul este perturbat : inversiunea poate servi la claritate dacă omul care este descris (sau vorbește) este agitat. Cuvintele nu mai au trei, ci o singură funcție : în loc să instruiască, să emoționeze și să placă, nu fac decît să semnifice ; numai lucrurile semnificate variază între ele. Regula absolută a retoricii ornamentale este înlocuită prin relativismul noțiunii „apropriat" : există tot atîtea adevăruri cîți indivizi, și cazuri particulare.

Trebuie notat aici că acest relativism îl conduce pe Condillac la formularea unei estetici literare la fel de relativiste, în care noțiunea clasică și unificatoare de *natură* va fi înlocuită prin cea, plurală, de *genuri* (în faimosul capitol al V-lea din cea de-a patra parte a lucrării *Arta de a scrie*).

> Noi presupunem că naturalul este mereu același... (De fapt), ori de cîte ori genurile diferă, sîntem diferit dispuși și în consecință judecăm după reguli diferite (p. 602). Naturalul constă deci în ușurința pe care o ai de a face un lucru... (p. 603). În general, ajunge să observăm că în poezie ca și în proză există tot atîtea feluri de natural cîte genuri sînt. (...) Mi se pare a fi deci demonstrat că naturalul propriu poeziei și fiecărei specii de poem este un

> natural de convenție, care variază prea mult pentru a putea fi definit... (p. 611).

Acest refuz al normei universale, al adevărului absolut, se aplică însăși noțiunii de literatură : aceasta nu există, sau mai degrabă nu există decît în cadrul unor contexte istorice specifice. „În van s-ar încerca să se descopere esența stilului poetic : această esență nu există“ (p. 606). Hotărît lucru, epoca de care ține Condillac, mai degrabă decît cea care l-a precedat pe Quintilian, este cea care-i va urma lui Fontanier.

Rămîne de examinat teoria figurii la Fontanier : faptul ne duce înapoi în istoria conceptuală, dar nu în finețea analizei. Ca și Du Marsais, dar într-un fel mai categoric, Fontanier prezintă o dublă definiție, structurală și funcțională : figura se definește în același timp prin ceea ce este și prin ceea ce face. Și dacă Fontanier nu aduce nimic nou în privința efectelor figurilor, el se deosebește de Du Marsais în definiția structurală, alegînd a doua cale frecvent utilizată, cea a deviației, dar încercînd să-i dea o preciziune pe care nu o avea înainte. Respingînd obiecția lui Du Marsais, potrivit căreia figurile sînt la fel de comune ca și nonfigurile, el scrie :

> Ceea ce nu înseamnă că figurile nu se *îndepărtează*, într-un anume sens, *de maniera simplă, de maniera obișnuită și comună* de a vorbi. Ele se îndepărtează de aceasta în sensul că li s-ar putea substitui ceva mai obișnuit și mai comun ; în sensul că prezintă ceva mai elevat, mai nobil, mai frapant, mai pitoresc ; ceva mai viguros, mai energic, sau mai grațios, mai plăcut (*CR*, p. 3—4).

Aceeași definiție dublă va fi formulată în propriul său tratat :

> Figurile discursului sînt trăsături, forme sau turnuri mai mult sau mai puțin remarcabile și cu urmări mai mult sau mai puțin fericite, prin care discursul, exprimînd idei, gînduri sau sentimente, se îndepărtează mai mult sau mai puțin de ceea ce ar fi fost expresia simplă și comună (*FD*, p. 64).

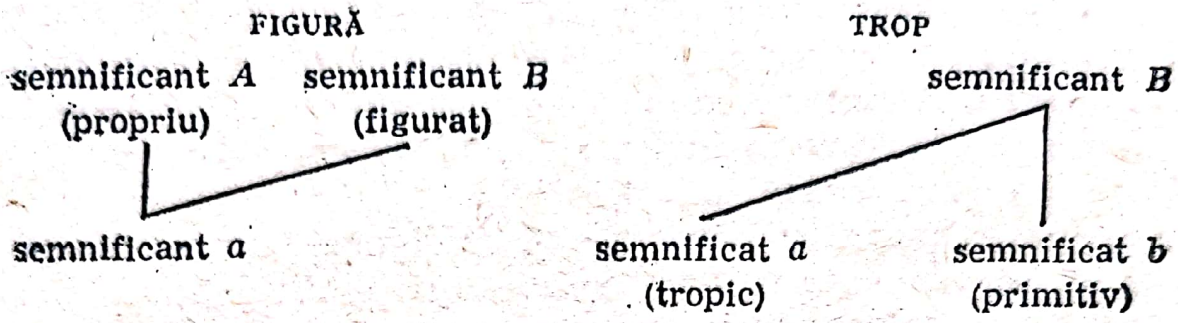
Scanned with OKEN Scanner

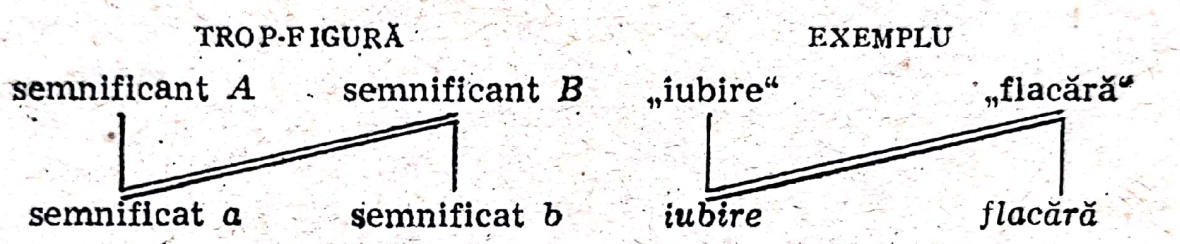
Duplicitatea structural-funcțională — de care Fontanier se va ști servi — nu este singura prezentă în această definiție ; mai există și o alta, chiar în interiorul structuralului, și ea se întrupează în acești doi termeni : simplu (sau obișnuit) și comun. Care nu se suprapun neapărat : simplul aparține unui criteriu calitativ, comunul aparține cantitativului. În zilele noastre, această ambiguitate a dat loc unei controverse între interpreții lui Fontanier. De fapt, textul său este suficient de clar : expresia care „ar putea fi substituită" figurii trebuie să fie înainte de toate mai simplă, mai directă, frecvența nu joacă aici un rol discriminatoriu. Deși formula „mai mult sau mai puțin" apare de trei ori în definiția figurii, diferența dintre figură și nonfigură nu este o chestiune de intensitate, este diferența dintre tot și nimic : expresia simplă și directă există sau nu există, și, dacă ea n-ar exista, figura n-ar mai fi rezultatul unei alegeri ; or, pentru Fontanier nu există figură prin constrîngere :

> Figurile (...), oricît de comune ar fi ele și oricît de familiare le-ar fi făcut obișnuința, nu pot să merite și să-și păstreze titlul lor de *figuri* decît în măsură în care sînt folosite liber și nu sînt în vreun fel impuse de limbă (*FD*, p. 64).

Figura se bazează pe faptul că există sau nu o expresie directă. Această alternativă se traduce la Fontanier cel mult printr-o opoziție pe care o găsește în sînul tropilor : cea între catacreză și figuri. Ne amintim că, nici pentru Beauzée, catacreza nu ere un trop ca ceilalți, ci un anumit uzaj al tuturor tropilor. Fontanier dă acum un nume celuilalt aspect, complementar, al tropilor : acesta e tocmai figura. Tropii se definesc prin schimbarea de sens, ceea ce în sine nu este o figură. Dar ei pot, în plus, să fie folosiți în două feluri : pentru a suplini lipsurile limbii (uzaj catacretic) sau pentru a înlocui expresii directe deja existente : numai aici se naște figura. Tropul este un semnificant care are doi semnificați, unul primitiv, altul tropic ; figura presupune un semnificat care

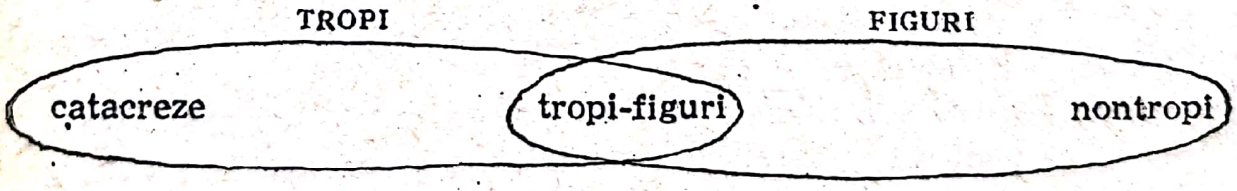
poate fi desemnat de doi semnificanți, unul propriu, altul figurat. Diferența dintre aceste raporturi și natura complexă a tropului-figură s-ar putea schematiza astfel :





Tropul devine figură grație raportului ce se stabilește între semnificatul *a* și semnificantul *B* ; e nevoie ca sensul *a* al cuvîntului *B* să aibă numele său direct *A*, și cuvîntul *B* să aibă un sens propriu *b* pentru ca *B* să fie un trop-figură (metaforă, sinecdocă etc.) ; tropii și figurile sînt ansambluri în intersecție.

Un alt fel de a prezenta acest raport ar fi următorul (în care nu mai este vorba de raporturi între semnificanți și semnificați, ci de subdiviziuni în cadrul claselor) :



Fontanier formulează aceste două deosebiri în pasaje separate ale expunerii sale. Iată ce scrie în privința subdiviziunii tropilor.

> Tropii într-un singur cuvînt oferă fie un sens figurat, fie doar un sens pur extensiv. În primul caz, sînt figuri adevărate (...). În cel de al doilea caz pot fi numiți *catacreze*... (*FD*, p. 77).

Şi iată cealaltă subîmpărţire, în figuri, nontropi şi tropi :

> În figurile de cuvinte (...), cuvintele sînt luate sau într-un *sens propriu* oarecare, adică într-una din semnificaţiile lor obişnuite şi comune, primitive sau nu ; sau sînt luate într-un *sens deviat,* altul decît sensul propriu, adică o semnificaţie ce li se împrumută pentru moment, şi care nu este decît un pur împrumut (*FD,* p. 66).

Vom remarca, în acest pasaj, că figura-trop nu există, după Fontanier, decît în discurs, în sînul unui enunţ particular (el mai insistă asupra acestui lucru şi în altă parte : „*Sensul figurat* nu există niciodată decît cu titlul de împrumut şi nu ţine de cuvînt prin însăşi circumstanţa care l-a făcut să-l ia cu împrumut“ *CR,* p. 385).

Prin urmare, raportul care creează figura este într-adevăr un raport între totul sau nimic şi nu este o chestiune de mare sau mai mică frecvenţă, aşa cum Fontanier nu va pierde prilejul să amintească în legătură cu diverse exemple :

> Această sinecdocă, pierzîndu-şi îndrăzneala ce o avusese pe vremea cînd era nouă, nu şi-a pierdut întregul său caracter de figură, şi nu trebuie să fie privită ca o *catacreză,* deoarece ideea ce constituie obiectul ei ar putea fi totuşi exprimată prin semnul propriu şi particular de care era legată la origine... (*CR,* p. 54).

Există, într-adevăr, un pasaj în *Comentariu* unde s-ar crede că se găseşte o interpretare a figurii ce pare să meargă în sens opus :

> S-ar putea dovedi cu mii de exemple că figurile cele mai îndrăzneţe în principiu încetează să mai fie privite ca figuri, cînd au devenit cu totul comune şi uzuale (pp. 5—6).

Dar ar trebui poate să ne oprim cu mai multă atenţie la expresia utilizată de Fontanier : „încetează să mai fie *privite* ca figuri“ şi nu „încetează să mai fie figuri“. Uzura, frecvenţa fac să nu ne mai gîndim la caracterul figural al figurii — dar nu îl elimină.

Scanned with OKEN Scanner

Chiar dacă definiția pe care o dă el figurii este calitativă, Fontanier nu este indiferent față de problemele legate de frecvența mai mult sau mai puțin mare. Dovadă e faptul că el preia în întregime deosebirea, propusă de abatele Radonvilliers, între tropii de uzaj și tropii de invențiuni (aceeași subdiviziune s-ar putea aplica și figurilor) :

> Actualmente unii, ba chiar cea mai mare parte, fiind în general acceptată, și neavînd un caracter de noutate, țin chiar de fondul limbii, în timp ce ceilalți, puțini la număr, nu țin de acest fond, fie că sînt încă prea noi, fie că nu au de partea lor decît autoritatea scriitorului care le-a dat naștere. Or, aceasta nu este o diferență destul de esențială pentru ca să facem din ea subiectul și fundamentul unei distincții ? Să-i numim pe cei dintîi *tropi de uzaj* sau *tropii limbii*, și pe ceilalți, *tropi de invenție* sau *tropii scriitorului* (*FD*, p. 164).

Diferență deci „destul de esențială : dar cu toate acestea subordonată celei dintre figură și nonfigură.

Absența cuvîntului propriu pentru a evoca sensul catacrezei face să dispară aici posibilitatea de a măsura distanța dintre cuvîntul propriu și cuvîntul figurat, și deci anulează figura. La fel se întîmplă și cu un alt grup de figuri, clasificate de obicei printre cele de gîndire, dar care nu sînt adevărate figuri de gîndire, după Fontanier, căci nu există nici o expresie proprie (mai „proprie“ decît ele însele) cu care să poată fi comparate.

> Să fie deci obiectul specific al limbajului, sau sentimentul, pasiunea pe care limbajul o exprimă, care dă naștere aici la figură ? Dar atunci vor fi tot atîtea figuri noi cîte sentimente sau pasiuni diverse, sau tot atîtea cîte diverse moduri în care sentimentele, pasiunile pot izbucni (*FD*, pp. 434—435).

Dacă ar fi de ajuns, pentru a fi figură, ca semnificatul să fie un sentiment sau o pasiune, noțiunea de figură și-ar pierde interesul : iată raționamentul pe care-l fac și Condillac și Fontanier, dar luînd, începînd de aici, poziții opuse : unul abolește figura, celălalt caută să o

stabilizeze. „Vom spune că acestea sînt *figuri de gîndire* ?“ Dar ca să existe figură trebuie să existe deviație : aici, de pildă, între ceea ce cuvintele par să spună și ceea ce ele spun în realitate, între adevărul și între minciuna lor — care ar fi expresia improprie a unui semnificat identic totdeauna cu el însuși. Or, nu așa stau lucrurile cu pseudofigurile eliminate pentru aceasta de Fontanier. „Aceste sentimente enunțate cu atîta forță și energie, pot oare să nu fie sincere și veritabile ?“ (*FD*, p. 435).

Așa se prezintă teoria lui Fontanier ; rămîne acum să ne punem întrebarea dacă propria-i practică este conformă cu ea, dacă figurile sînt totdeauna identificate prin opoziție cu o expresie simplă și directă. Aici trebuie trecute în revistă diferitele clase de figuri stabilite de Fontanier, a căror articulare o vom examina numaidecît. Comparația preconizată între formele „proprii“ și cele „figurate“ este relativ ușoară (chiar dacă nu e totdeauna revelatoare) pentru unele dintre ele (deși nouă ne displace astăzi s-o facem) : este cazul tropilor, propriu și impropriu-zișì ; cazul figurilor de dicțiune, în care cea alterată este forma fonică a cuvintelor, sau al figurilor de construcție, în care sintaxa limbii nu mai este respectată. Trebuie să remarcăm că ultimele două cazuri nu sînt întru totul asemănătoare : numai tropii și figurile de dicțiune se îndepărtează de o altă expresie la fel de specifică și de concretă ca expresia figurată ; figurile de construcție, mai degrabă decît de o altă expresie, se îndepărtează de o regulă de limbă (acestea sînt figuri în accepția lui Beauzée). Fontanier ține să remarce :

> Enunțarea sau omiterea a ceea ce gramatica și logica par să respingă ca fiind de prisos sau să reclame ca necesar, sau, în sfîrșit, enunțarea într-o ordine diferită de cea pe care ele par s-o indice sau s-o prescrie : iată ce dă loc acestor figuri... (*FD*, p. 453).

Dar lucrurile se prezintă într-adevăr diferit în cele trei clase de figuri rămase, unde Fontanier uită cu totul definiția figurii ca în deviație față de o expresie proprie,

Scanned with OKEN Scanner

și trebue să facă apel la cea de-a doua jumătate a definiției inițiale : la jumătatea funcțională. Figurile aparținînd acestor clase sînt figuri pentru că ele fac discursul mai bun !

> Alegerea, potrivirea cuvintelor, și folosirea lor mai mult sau mai puțin fericită în frază dau naștere *figurilor de dicțiune* (*FD*, p. 224). *Figurile de stil* diferă de figurile de elocuțiune prin aceea că se întind la expresia unui întreg gînd, și că ele constau dintr-o îmbinare de cuvinte care, dacă nu alcătuiesc o frază întreagă, alcătuiesc măcar o bună parte din ea, și o parte esențială. Ceea ce le caracterizează este o noblețe, o vivacitate, și un caracter plăcut pe care le dau oricărei expresii, indiferent care i-ar fi sensul, ori dacă e figurat sau nu-i figurat (p. 226). Adevăratele *figuri de gîndire* trebuie să se sprijine pe imaginație și pe felul deosebit de a gîndi sau de a simți, în așa măsură încît dacă aceste cuvinte prin care sînt cunoscute se schimbă, ele să rămînă aceleași din punct de vedere al fondului (p. 228).

Sau mai departe :

> Fie că sensul este sau nu de împrumut, fie că este simplu sau dublu, direct sau indirect, trebuie să vedeți în expresia totală a gîndirii cît de izbitoare și puțin obișnuită îi este frumusețea, grația sau forța ! *Figuri de stil* (*FD*, p. 280).

Dacă se îndepărtează aici justificările funcționale (noblețea, frumusețea și grația discursului...), rămîn definițiile, care în nici un caz nu pot fi legate de principiul general. Căci de ce te îndepărtezi *alegînd* cuvintele ? Definiția figurilor de gîndire propusă aici ne duce de-a dreptul la punctul de plecare a lui Du Marsais : figurile sînt maniere sau turnuri deosebite... Dacă vrem neapărat ca figura să se opună în continuare unei alte expresii, s-ar putea spune că ea se îndepărtează de un alt enunț, în care, toate lucrurile rămînînd pe de altă parte identice, ea ar fi absentă. Dar se vede imediat că este vorba de o falsă soluție : cele două opoziții nu au același sens,

Scanned with OKEN Scanner

se trece de la o relație între contrarii la una între contradictorii. În tropul-figură, o expresie se îndepărtează de o altă expresie : în „figura de elocuțiune" (repetiție, sau gradație, sau poliptotă), o expresie se îndepărtează de propria sa absență, de tot ceea ce nu este ea. Dar nu există nici un lucru pe lume, și îndeosebi nici o expresie lingvistică, pe care să nu-l poți opune absenței sale : o astfel de definiție a figurii este vidă de sens.

Trebuie deci să ne supunem evidenței : nu se poate ca în același timp să acceptăm și teoria și practica lui Fontanier, definiția dată de el figurii și lista sa de figuri. Situația este, la urma urmelor, destul de apropiată de cea observată în cazul lui Beauzée. Și o teorie și cealaltă sînt perfect coerente în ele însele (spre deosebire de cea a lui Du Marsais) ; dar nici propriul ei creator nu reușește să se servească de ele și, în practică, face apel la o altă definiție a figurii, pe care n-a formulat-o niciodată, care-l duce, în cele din urmă, la examinarea aceleiași liste de figuri : exact cele ce i-au fost lăsate moștenire de tradiție. Ca și cum, pentru a reveni la Du Marsais, figurile n-ar fi nimic altceva decît ceea ce se numește figură...

Trebuie să spunem acum cîteva cuvinte despre *clasificările* figurilor. Du Marsais propune următoarea grupare (*DT*, pp. 14—17) :

figuri
- de gîndire
- de cuvinte
  - de dicțiune
  - de construcție
  - figuri ca repetiția
  - tropi

Prima opoziție este un loc comun al tradiției retorice ; repartiția ulterioară este slab argumentată și prea puțin explicată ; deosebit de ciudată este cea de-a treia clasă, despre care Du Marsais se mulțumește să spună că acolo „cuvintele își păstrează semnificația lor proprie"

(*DT*, p. 16), ceea ce este totuși caracteristica tuturor figurilor care nu sînt tropi. Situația nu s-a ameliorat în epoca în care scria articolul „Figura" pentru *Enciclopedie* ; iată cum este descrisă aceeași clasă misterioasă :

> Al patrulea fel de figuri de cuvinte îl constituie cele care nu s-ar putea înscrie în clasa tropilor, pentru că aici cuvintele își păstrează prima lor semnificație : nu se poate spune nici că acestea sînt figuri de gîndire, deoarece numai prin cuvinte și silabe, și nu prin gîndire, ele sînt figuri, adică au acea conformație deosebită care le distinge de alte feluri de a vorbi... (*Opere*, VI, p. 266).

În fața unei astfel de „definiții", putem prefera atitudinea lui Condillac, care, încă și mai puțin decît în cazul tropilor, nu este preocupat să clasifice sau măcar să enumere figurile : „Retorii au deosebit multe feluri de figuri ; dar, vai Doamne, nimic nu este mai inutil, iar eu nu m-am gîndit să intru în astfel de detalii" (*AE*, p. 579).

Beauzée împarte figurile în cinci grupe (în articolul „Figura", *EM*, II și în „Tabloul metodic" de la sfîrșitul celui de-al treilea volum) :

Figuri { de dicțiune; de sintaxă; de discurs (tropi); de elocuțiune; de stil

Numărul de grupe este egal cu cel stabilit de Du Marsais, iar clasele corespund cu aproximație (stilul corespunde cu „gîndirea", iar „elocuțiunea" este numele clasei anonime a lui Du Marsais). Trebuie adăugat că : 1. Beauzée încearcă să alăture fiecăreia din aceste forme lingvistice un domeniu afectiv sau estetic (în ordinea : eufonie, energie, imaginație, armonie, sentiment) ; 2. în interiorul fiecărei grupe, el procedează la subdiviziuni ulterioare, ale căror principii apar mai clar : este vorba

Scanned with OKEN Scanner

de obicei de cupluri binare ca „adunare-scădere", sau „conjuncție-disjuncție" etc.

Fontanier consacră mai mult spațiu clasificărilor, și le modifică ușor de la o expunere la alta ; își pune toată ambiția în aceste clasificări. Să-l judecăm după această declarație de o falsă modestie, care urmează prezentării altor cîtorva încercări de clasificare :

> Este deci mult mai potrivit să ne menținem la clasificarea foarte simplă, naturală, exactă, luminoasă și completă, pe care am adaptat-o. Este cu mult superioară altora ! și cît de bine este arătat acest lucru de comparația indirectă pe care am făcut-o cu celelalte clasificări ! (*FD*, p. 459).

Această clasificare atît de lăudată este următoarea :

- Figuri
  - de cuvinte
    - tropi
      - de semnificație
      - de expresie
    - nontropi
      - de dicțiune
      - de construcție
      - de elocuțiune
      - de stil
  - de gîndire

După cum se vede, acest tablou este mai complex decît cele precedente. Regăsim aici cele cinci clase ale lui Beauzée, dar tropii sînt subîmpărțiți în două, iar figurile de gîndire sînt din nou separate de figurile de stil. Mai mult, este introdusă o anume ierarhie, așa cum o dovedesc categoriile intermediare, cuvinte-gîndire și tropi-nontropi. În sfîrșit, și acesta e lucrul cel mai important, Fontanier este primul care încearcă să-și justifice clasificarea, să explice de ce există atîtea clase și nu mai multe ; și care sînt relațiile lor reciproce. Deși nu merge prea departe pe această cale. Una din categoriile care-i servesc în această articulare este dimensiunea segmentului lingvistic pertinent : acesta îi permite să

opună figurile de semnificaţie (cuvînt) figurilor de expresie (propoziţiune), figurile de elocuţiune figurilor de stil (acelaşi criteriu); în sfîrşit, figurile de dicţiune figurilor de construcţie. O altă opoziţie, între semnificant şi semnificat, pare să intervină în mai multe rînduri. Figurile de dicţiune şi de construcţie au legătură cu *materialitatea* limbajului (cf. *FD*, p. 453); ele se opun prin aceasta celorlalte figuri care nu sînt tropi. Ceea ce-ar permite să se organizeze diferitele clase de figuri de cuvinte nontropi într-o matriţă logică:

	CUVÎNT	PROPOZIŢIUNE
semnificant	dicţiune	construcţie
semnificat	elocuţiune	stil

Dar aceeaşi categorie intervine iarăşi într-un fel diferit: la menţinerea figurii, numai semnificatul poate fi necesar, sau semnificatul şi semnificantul (aceasta este opoziţia tradiţională între figurile de gîndire şi cele de cuvinte). Ceea ce-ar permite să se articuleze raporturile dintre cele trei clase de figuri rămase în felul următor:

	CUVÎNT	PROPOZIŢIUNE
semnificant şi semnificat	semnificaţie	expresie
numai semnificat		gîndire

Trebuie să recunoaştem că toate acestea rămîn embrionare şi prea puţin explicite. Retoricienii clasifică neîncetat; dar clasifică prost, sau mai degrabă nu ştiu să-şi explice clasificările.

REFLECŢII FINALE:

A sosit timpul să revenim acum la cea de-a doua din perspectivele anunţate la începutul acestei cercetări:

după ce am amintit dezbaterile teoretice, să ne întrebăm care este semnificația lor istorică.

În primul rînd aici avem de-a face nu cu una, ci cu două tradiții distincte. Prima este reprezentată prin Du Marsais, Beauzée și Fontanier (deși între ei există deosebiri importante) ; a doua, numai de Condillac — dar el se leagă de anumite manifestări ale gîndirii retorice de la sfîrșitul secolului al XVII-lea, mai ales de cele din *Logica sau arta de a gîndi* de Arnauld și Nicolo și din *Retorica sau arta de a vorbi de* Bernard Lamy. Deosebirile apar mai clar în legătură cu două puncte : obiectul retoricii și definiția figurii. O retorică de tip condillacian acordă un loc important studiului figurilor (sau al „întorsăturilor"), dar nu elimină tot restul (adică toate considerațiile cu privire la construcția generală a discursurilor). O retorică după concepția lui Du Marsais, dimpotrivă, se reduce la un studiu exclusiv al figurilor (sau chiar, în cazul particular al lui Du Marsais, al tropilor). Definirea figurii, pe de altă parte, se face prin semnificant, în tradiția Du Marsais — Beauzée — Fontanier : aceasta este o manieră (mai puțin simplă, mai frumoasă) de exprimare, care se deosebește de o altă expresie cu același sens. În tradiția reprezentată de Condillac, definirea se face prin semnificat : sînt figuri expresiile care desemnează sentimente sau emoții, spre deosebire de cele care desemnează gînduri pure. S-ar ptuea, de asemenea, spune că prima definiție este ornamentală, cea de-a doua, afectivă.

Aceste diferențe sînt importante. Și totuși ele pălesc în fața asemănărilor care asigură apartenența ambelor tradiții la ansamblul retoricii, ba chiar, în mod mai deosebit, la ultimele secole de activitate retorică în Franța. Chiar dacă retorica lui Condillac nu se reduce numai la descrierea figurilor, locul dominant ce le este acordat dovedește aceeași tendință care se observă în cealaltă tradiție. Chiar dacă ea nu descrie o expresie figurată care se îndepărtează de alta, proprie, îndepărtarea însăși este menținută între gîndire și sentiment, între idee și emoție. Varianta Du Marsais — Beauzée — Fontanier

împinge la extrem o tendință care este prezentă și în retorica „afectivă". Această apartenență comună este cea care explică dispariția retoricii odată cu începutul secolului al XIX-lea — nu numai sub forma sa extremă, adică în varianta reprezentată de Du Marsais și succesorii săi, ci chiar sub forma moderată, și în ultimă instanță modernă reprezentată pentru noi de Condillac.

S-ar putea, într-adevăr, ca dispariția retoricii să ne provoace o stare de perplexitate. Calitatea lucrărilor pe care le-am trecut în revistă este incontestabilă. Chiar dacă în privința unui punct sau altul descrierea faptelor lingvistice pe care o propun aceste tratate este astăzi depășită, (ceea ce nu se întîmplă des, tocmai din cauza întreruperii brutale a oricărei activități în acest domeniu), ansamblul este impresionant : prin finețea observației, prin precizia formulărilor, prin abundența fenomenelor examinate (și am lăsat deoparte descrierea rezervată fiecărei figuri în parte). Cum să ne explicăm această aberație în evoluția cunoașterii, care face ca un domeniu atît de bogat, atît de bine cercetat să fie abandonat ?

În istoria științei (poate mai modest spus : a retoricii), cotiturile nu sînt determinate de condițiile interne de maturitate sau de fecunditate. La baza tuturor cercetărilor retorice particulare se găsesc cîteva principii generale, a căror dezbatere nu mai ține de domeniul retoricii, ci de cel al ideologiei. Cînd o schimbare radicală intervine în sfera ideologiei, în valorile și premisele general admise, puțin importă calitatea observațiilor și a explicațiilor de detaliu : ele sînt măturate odată cu principiile pe care le implică. Și nimănui nu-i pasă de copilul aruncat din copaie odată cu apa murdară.

Or, tocmai la o ruptură de acest gen asistăm în perioada examinată aici ; ruptură pregătită în secolul al XVIII-lea și ale cărei consecințe răbufnesc în secolul următor. Cauza îndepărtată dar sigură a acestei răsturnări este ascensiunea și triumful burgheziei precum și al valorilor ideologice pe care aceasta o aducea cu sine. În ceea ce ne privește, această ruptură constă în abolirea unei viziuni asupra lumii care poseda valori abso-

Scanned with OKEN Scanner

lute și universale, sau, pentru a nu lua decît exemplu cel mai elocvent, pierderea de prestigiu suferită de creștinism ; și în înlocuirea ei cu o altă viziune, ce refuză să atribuie un loc unic tuturor valorilor, recunoaște și admite existența faptului individual, care nu mai este exemplul imperfect al unei norme absolute.

Baza ideologică, ce se va dovedi deodată atît de fragilă și prin care lovitura va fi dată întregului edificiu, coincide, în cazul retoricii, cu noțiunea de figură. Întreaga retorică, sau aproape, se reduce în această epocă la o teorie a figurilor. Or, această noțiune (ca oricare alta) are o dublă determinare : una empirică — cea care corespunde faptelor lingvistice observabile — cealaltă teoretică — ce se poate integra într-un sistem coerent caracterizînd o viziune a lumii. Și tocmai prin această latură, figura — și împreună cu ea întreaga retorică — păcătuiește în ochii promotorilor ideologiei noi. Pentru întreaga tradiție retorică ce merge de la Quintilian pînă la Fontanier, figura este ceva subordonat, ceva adăugat, ceva ornamental (și puțin importă dacă ornamentele sînt prețuite sau nu) ; figura, așa cum am văzut, este o îndepărtare de la normă. Retorica nu va mai fi posibilă într-o lume care face din pluralitatea normelor propria sa normă ; și puțin va conta calitatea observațiilor unui Fontanier, sau chiar faptul că practica sa, prin locul pe care îl acorda tuturor fenomenelor de limbaj, poate să-i contrazică teoria.

Dacă ne mulțumim, astăzi, să observăm evoluția internă a disciplinei, constatăm că retorica dispare din două motive principale — a căror autonomie nu este dealtfel decît aparentă.

1. Abolirea privilegiilor acordate anumitor forme (lingvistice) în detrimentul altora. Figura nu putea fi definită decît ca o deviație : deviație în semnificant (manieră indirectă sau puțin obișnuită de exprimare) ; deviație în semnificat (sentimentele în opoziție cu gîndirea). Dar considerarea figurii ca deviație înseamnă implicit credința în existența unei norme, a unui ideal general și absolut. Într-o lume fără Dumnezeu, în care orice indi-

Scanned with OKEN Scanner

vid este în măsură să-și stabilească singur propria-i normă, expresiile deviante nu mai au nici o rațiune : egalitatea domnește între fraze ca și între oameni. Hugo, romanticul, o știa prea bine cînd declara „război retoricii" în numele egalității.

Și zic : Vreau doar cuvinte pe care-n zboru-i pur
Ideea să se-așeze, scăldată în azur ;
(...) voi declara cuvintele egale, libere, majore.

Retorica este, pe aceste căi ocolite, o victimă a Revoluției franceze, care, în mod paradoxal, va readuce la viață tocmai elocința.

2. Învingerea raționalismului de către empirism, a construcțiilor speculative de către studiul istoric. Retorica — despre care s-a văzut că era și ea „generală și rațională" — împărtășește aici soarta gramaticii (filosofice). Gramatica generală năzuia către construirea unui model unic, către o structură universală a limbii ; la fel și retorica, al cărei obiect nu este sincronic, ci pancronic : ea caută să stabilească sistemul de procedee de expresie în toate timpurile, în toate limbile ; de unde actualitatea neîncetată a retoricii ciceroniene, care este totuși latină și veche de o mie opt sute de ani ; de unde, de asemenea, disputa explicită între Beauzée și Batteux.

Aceste două mișcări — refuzul cuplului normă-deviație, eliminarea construcțiilor pancronice în beneficiul istoriei — au, se vede cu ușurință, o sursă comună : dispariția valorilor absolute și transcendentale, cu care puteau fi comparate (și la care puteau fi reduse) faptele particulare. Într-o lume fără Dumnezeu, orice om este Dumnezeu. La fel și frazele nu vor fi comparate cu o frază ideală, nici limbile cu o structură abstractă și „profundă".

Toate dezbaterile privind actualitatea retoricii, privind semnificația pe care această bătrînă doctrină o are pentru noi în prezent, depind deci de răspunsul ce-l dăm acestei întrebări : în ce măsură o știință poate fi redusă la premisele sale ideologice ? În ce măsură o disciplină clădită pe fundamente pe care noi, moștenitorii ideologiei

Scanned with OKEN Scanner

burgheze și romantice, o refuzăm, poate totuși să conțină noțiuni și idei pe care sîntem încă gata să le acceptăm și astăzi ?

Dar poate că romanticii nu sînt decît părinții noștri și poate uneori sîntem gata să ne sacrificăm părinții pentru bunici.

Scanned with OKEN Scanner

NENOROCIRILE IMITAȚIEI

Estetica începe exact în momentul în care se termină retorica. Domeniul uneia nu este cu exactitate domeniul celeilalte ; totuși, ele au destule puncte comune pentru ca existența lor simultană să fie imposibilă ; realitatea unei succesiuni nu numai istorice, ci și conceptuale, era resimțită de contemporanii schimbării : primul proiect *estetic*, cel al lui Baumgarten, era calchiat pe retorică ; fapt dovedit și de această fază incidentă a lui F. A. Wolf : „retorica, sau, cum se spune printre noi, estetica[1]...". Înlocuirea uneia cu cealaltă coincide, în linii foarte mari, cu trecerea de la ideologia clasicilor la cea a romanticilor. S-ar putea, într-adevăr, spune că în doctrina clasică arta și discursul sînt subordonate unui obiectiv ce le este exterior, în vreme ce la romantici ele formează un domeniu autonom. Or, am văzut că retorica nu-și putea asuma ideea unui discurs ce-și găsește justificarea în el însuși ; estetica, la rîndul ei, nu se poate afirma decît din momentul cînd obiectului său, frumosul, i se recunoaște o existență autonomă și nu mai este considerat ca reductibil la categorii învecinate, ca adevărul, binele, utilul etc. Dacă s-ar putea folosi cuvintele strict în acest sens, prezenta lucrare s-ar fi putut intitula *Retorică și estetică.*

Această repartizare în istorie este totuși destul de aproximativă. De fapt, sfîrșitul retoricii este romantic, deși la începuturile sale estetica are legături cu doctrina clasică. S-a văzut că prin Condillac retorica abolea deosebirea dintre expresia proprie și expresia figurată, instituind astfel egalitatea între toate expresiile. Pe de altă

[1] F. A. Wolf, „Darstellung der Alterumwissenschaft nach Begriff, Umfang, Zweck und Wert", in : F. A. Wolf et Ph. Buttmann (Hrag.) *Museum der Altertumwissenschaft,* Bd. 1, Berlin, 1807, pp. 38—39.

parte, în teoria estetică a artelor ce se năștea, fidelitatea față de cadrul clasic se manifestă prin supunerea față de principiul imitației. Acest principiu, care era prezent în teoria artelor încă de la originile ei (dar mai cu seamă începînd cu Renașterea) și care cunoscuse nenumărate transformări de-a lungul istoriei, nu va fi examinat aici decît în epoca aceea cînd se anunță sfîrșitul domniei lui : el este incompatibil cu punctul de vedere romantic prin faptul că supune opera de artă unei instanțe care-i este exterioară (anterioară, superioară) : natura. În același timp, imitația sau reprezentarea au de-a face cu semnificația ; sub un deghizament diferit, vom găsi deci problematica simbolului.

Principiul imitației domnește ca stăpîn necontestat asupra teoriei artelor din primele trei pătrare ale veacului al XVIII-lea. Pentru a relua formula unui istoric modern, „toate aceste legi (ale artei) trebuia să fie în ultimă instanță conforme și subordonate unui principiu unic și sigur, unei *axiome a imitației în general*“ [1]. Nu există în acea epocă scriere despre artă care să nu se refere la acesta ; nu există artă care să i se poată sustrage : muzica și dansul „imită“, la fel ca și pictura sau poezia. Totuși, chiar dacă este perfect stabilit, el produce insatisfacție în reflecția asupra teoriei artei. Pentru că, evident, numai acest unic principiu nu ajunge pentru a explica *toate* proprietățile unei opere de artă. Imitația artistică este într-adevăr o noțiune paradoxală : ea dispare chiar în momentul cînd ajunge la perfecțiune. Nimeni nu va spune, scria J. E. Schlegel, că un ou imită un alt ou, deși cele două ouă se asemănă : el *este* un ou (acest argument își are obîrșia în teoria imaginilor formulată de sfîntul Augustin). Dacă imitația ar fi singura lege a artei, ea ar trebui să conducă la dispariția artei : aceasta nu s-ar mai deosebi de natura „imitată“. Pentru ca arta să subziste, imitația nu trebuie să fie perfectă.

[1] E. Cassirer, *Philosophie des Lumières*, Paris, 1966, p. 279.

Putem fi însă mulțumiți recurgînd la o imitație obligatoriu imperfectă ? N-ar fi cazul să descoperim, alături de imitație, un alt principiu constitutiv al artei ? Îndepărtarea de imitație nu și-ar putea găsi o bună justificare în apelul ce l-am face la o altă lege decît imitația ? Un alt istoric rezumă situația astfel ; „La urma urmelor, putem vedea cum în secolul al XVIII-lea toată lumea are motive să critice principiul imitației. Este evident un lucru pe care toți vor să-l eludeze, de care nimeni nu vrea să fie influențat ; se luptă pe tot felul de căi, întrucît una bună nu este găsită [1]". Aceste încercări de eludare ne vom strădui să le precizăm acum și vom avea în vedere atît conținutul noțiunii cît și locul ei în cadrul unui sistem conceptual global [2].

Pentru a prezenta diferitele variante ale doctrinei mimetice și ale dezvoltării ei, aș propune să distingem mai multe *grade* în adeziunea la principiul imitației. Așa proceda un compilator din vremea aceea, Riedel [3], care izola pînă la patru grade în îndepărtarea de obiectul-model. În ceea ce mă privește, mă voi mulțumi să disting trei ; iar din acestea trei, cel pe care-l voi numi *gradul zero* nu este decît etalonul ce permite să le măsurăm pe

---

[1] W. Folkierski, *Entre le classicisme et le romantisme*, Paris-Cracovie, 1925, p. 117.

[2] În afară de istoria lui Folkierski, se pot, de asemenea, face referiri la cea a lui A. Nivelle, *Les Théories esthétiques en Allemagne de Baumgartner à Kant*, Paris, 1955. Mai multe studii au fost consacrate în special destinului imitației în această epocă, de exemplu A. Tumarkin, „Die Überwindung der Mimesislehre in der Kunsttheorie des XVII. Jhdts", în *Festgabe für S. Singer*, Tübingen, 1930 ; W. Preisendantz, „Zur Poetik der deutschen Romantik. I. Die Abkehr vom Grundsatz der Naturnachahmung", in H. Steffen (Hrsg.), *Die deutsche Romantik*, Göttingen, 1967, pp. 54—74 ; H. Dieckmann, „Die Wandlung des Nachahmungsbegriffes in der französischen Ästhetik des XVIII Jhdts", in H. R. Jauss (Hrsg.) *Nachahmung und Illusion*, München, 2 Aufl., 1969, pp. 28—59. Dar, trebuie adăugat, nici unul din aceste studii nu se situează pe poziția adoptată de mine în acest capitol.

[3] *Theorie des schönen Künste und Wissenschaften*, Iena, 1767. p. 146.

celelalte : aceasta este afirmația potrivit căreia operele de artă sînt produsul exclusiv al imitației.

Voi începe deci aici privirea mea de ansamblu cu *primul grad*, cu îndepărtarea minimală față de gradul zero : care se prevalează numai de principiul imitației naturii, adăugînd însă că această imitație nu trebuie să fie perfectă. Recurgînd la o terminologie gramaticală, putem spune că verbul „a imita" este calificat aici de un *adverb* : „în mod imperfect". Aceasta amintește titlul unui tratat din epoca respectivă : *Imitația lucrului imitat trebuie uneori să nu fie asemănătoare,* de Johann Elias Schlegel, unchiul fraților romantici [1]. Argumentul lui Schlegel este că anumite părți ale naturii nu ne provoacă plăcere ; or, arta trebuie să provoace plăcere și, în consecință, ea trebuie să omită acele părți din natură. „Dacă se poate obține prin aceasta mai multă plăcere, introducerea neasemănării în imitație nu este o greșeală, ci un tur de forță" (p. 101). Ocazional, Lessing va recurge la același gen de argument. În fragmentele din *Laocoon* (și în *Dramaturgia din Hamburg),* se găsesc unele remarci referitoare la „greșelile necesare". Sînt numite astfel abaterile de la regulile imitației, abaterile cerute de armonia ansamblului. Adam al lui Milton vorbește într-o manieră neverosimilă, dar autorul său avea dreptate să-l descrie aș cum l-a descris : „Este incontestabil că scopul superior al poetului este de a satisface cît mai din plin fantezia cititorului său prin tablouri frumoase și mărețe, mai degrabă decît să caute să fie întru totul fidel" [2]. Dar ce „satisface cît mai din plin fantezia unui cititor", ce determină „scopul superior al unui poet" ? În această privință Lessing nu ne spune nimic, la fel ca Schlegel ; și astfel rămînem la această formulare negativă a imitației imperfecte.

---

[1] *Abhandlung dass die Nachahmung der Sache de man nachahmet, zuweilen umhnlich werdem müsse* (1745), culegere în *J. E. Schlegel's aesthetische und dramaturgische Schriften,* Heilbronn, 1887 ; aceeași idee se găsește rezumată în lucrarea sa *Abhandlung vond der Nachahmung, ibid.*

[2] Lessing. *Laocoon,* ed. Blümar, Berlin, 1880, p. 454.

Scanned with OKEN Scanner

Răspunsul cel mai curent dat întrebării noastre inițiale constă într-o modificare nu a naturii operației — adică a însăși acțiunii de a imita — ci a obiectului (care este ținta) ei. Acesta este *un al doilea grad* de îndepărtare pornind de la imitația pură și simplă ; nu mai este vorba de un adverb care califică și restrînge verbul „a imita", ci de un *complement de obiect.* Nu se imită pur și simplu natura, ci „frumoasa natură", adică natura „aleasă", „corectată", în funcție de un ideal invizibil. Această versiune cunoaște numeroase varietăți. Jonathan Richardson, estetician englez, cere să se acorde, în opera de artă, un loc dominant „trăsăturilor caracteristice" în detrimentul altor trăsături ale obiectului imitat ; el scrie, de asemenea, că „marele și principalul scop al picturii este de a înnobila și ameliora natura". Aceleași idei sînt răspîndite în Franța începînd de pe la sfîrșitul secolului al XVII-lea, prin pana lui De Piles, a lui Fénelon, La Motte, acesta din urmă scriind de pildă : „Trebuie (...) înțeles prin imitație o imitație îndemînatecă, adică arta de a nu lua decît lucruri ce sînt proprii a produce efectul propus". (*Reflecții asupra criticii,* 1715). Abatele Batteux va deveni campionul incontestat al acestei idei, care se află la baza cărții sale, una din cele mai admirate cărți ale epocii : *Artele frumoase reduse la același principiu* (1746). Batteux se plînge de absența unei gîndiri estetice unificatoare și, cu o mișcătoare ingenuitate, redescoperă teoria imitației în artă. Dar principiul său este imitarea naturii frumoase.

> Pe baza acestui principiu trebuie să conchidem că dacă artele sînt imitatoare ale naturii, imitația trebuie să fie înțeleaptă și luminată astfel încît să nu o copieze servil, ci, alegînd obiectele și aspectele, să le prezinte cu întreaga perfecțiune de care sînt susceptibile : într-un cuvînt, o imitație unde se vede Natura nu așa cum este ea în sine, ci așa cum poate fi, și cum poate fi ea concepută de spirit (citez ediția din 1773, p. 45).

Scanned with OKEN Scanner

Natura frumoasă este deci obținută din natura obișnuită prin alegerea celor mai bune bucăți.

> Toate eforturile trebuie să se fi redus, în mod necesar, la alegerea celor mai frumoase părți din Natură, pentru a alcătui din ele un tot fără cusur, care să fie mai desăvîrșit decît Natura însăși, fără a înceta totuși să fie natural (p. 29).

Raționamentul lui Batteux este admirabil în orbirea sa. El afirmă că imitația este unicul principiu constitutiv al artei, și că această imitație este totodată, supusă, prin intermediul obiectului imitat, unei alegeri, unei păreri preconcepute — ale cărei rațiuni sînt totuși necunoscute. Iată o altă dezvoltare care provine din aceeași confuzie (este vorba de o comparație între poet și istoric) :

> Cum faptul nu mai este în mîinile istoriei, ci e lăsat pe seama artistului, căruia îi este totul îngăduit pentru a-și atinge scopul, este din nou frămîntat, dacă pot să spun astfel, pentru a-l face să ia o formă nouă : se adaugă, se taie, se transpune... Dacă (toate acestea) nu se află (în istorie), atunci arta se bucură de toate drepturile sale, în toată deplinătatea lor, ea creează tot ceea ce îi este necesar. Este un privilegiu ce i se acordă pentru că ea este obligată să placă (p. 50).

Vocabularul său lipsit de precizie îi joacă renghiuri urîte lui Batteux. El va scrie de exemplu : „Imitația, pentru a fi perfectă pe cît îi este cu putință, trebuie să aibă două calități : exactitate și libertate“ (p. 114). Dar „libertate“ să fie oare altceva decît un sinonim pudic al inexactității ? Sau, cum chiar Batteux enunță în pagina următoare : „Libertatea... este cu atît mai greu de atins cu cît pare opusă exactității. Adesea una nu excelează decît în dauna celeilalte“ (p. 115). Și-atunci se poate crede că imitația a fost suficient precizată cerîndu-i-se să fie în același timp exactă și inexactă ? Iată că, neexplicînd ce înțelege el prin „frumoasa natură“, Batteux revine de fapt la „primul grad“ stabilit de noi. Acesta este, dealtfel, reproșul ce i-l va adresa Diderot în *Scri-*

Scanned with OKEN Scanner

sori despre surzi și muți (1748)[1]: „Și să nu uitați să puneți în fruntea acestei lucrări un capitol despre ceea ce înseamnă frumoasa natură, căci am întîlnit oameni care susțin că, dacă acest lucru lipsește, tratatul dumneavoastră rămîne fără fundament“ (p. 81). Dar nici Batteux și nici un altul din apărătorii „frumoasei naturi“ nu vor reuși să dea nici un răspuns.

Cum stau însă lucrurile chiar cu Diderot? Se știe că formulările sale în această privință sînt adesea contradictorii.

Unele ar putea lăsa impresia că este un apărător al imitației-fără-nici-o-excepție; doctrină extremă și greu de susținut. În *Gînduri detașate privind pictura* (aprox. 1773), scrie: „Orice compoziție demnă de elgoii este întru totul și peste tot de acord cu natura; trebuie ca eu să pot spune: «N-am văzut acest fenomen, dar el există»“ (CE, p. 773). Cu douăzeci și cinci de ani mai în urmă, în *Bijuteriile indiscrete* (1748), evoca aceeași maximă, insistînd asupra experienței spectatorului: „Perfecțiunea unui spectacol constă în imitarea atît de exactă a unei acțiuni încît spectatorul, înșelat mereu, să-și închipuie că asistă chiar la acțiune“ (*OR*, p. 142). La fel stau lucrurile și cu autorul: „Dacă observarea naturii nu este înclinația dominantă a literatului sau a artistului, nu vă așteptați la nimic de seamă“ (*OE*, p. 758). În zadar se va căuta altceva decît imitarea naturii, fie chiar și în numele unei naturi mai frumoase: „Cîte tablouri n-au fost stricate de preceptul înfrumusețării naturii! nu căutați deci să înfrumusețați natura. Alegeți-o cu chibzuială pe cea care vă convine și redați-o cu scrupulozitate“ (*OC*, 14, pp. 201—202). Imitație și nimic altceva (vom

[1] Citez scrierile lui Diderot după edițiile următoare: „Lettre sur les sourds et muets“ în: *Diderot Studies*, t. 7, Genève, 1965; *Oeuvres esthétiques*, Paris, Garnier, 1968 (prescurtat de-acum înainte prin *OE*); *Oeuvres romanesques*, Paris, Garnier, 1962 (prescurtat în *OR*); toate celelalte opere, după *Oeuvres complètes*, es. Assezat-Tourneux (prescurtat prin *OC*, urmat de numărul volumului).

lăsa aici deoparte chestiunea de a ști dacă acest elogiu al imitației este în avantajul artei sau al naturii).

Alteori, Diderot recunoaște imposibilitatea unei imitații perfecte, dar se mulțumește cu această constatare negativă („primul grad").

> Dar natura fiind una, cum îți explici, prietene, că există diverse maniere de a o imita, și că toate sînt acceptate ? Oare nu prin faptul că, în imposibilitatea recunoscută și poate fericită de a o reda cu o precizie absolută, există o zonă de convenție pe care i se permite artei să se preumble ; nu prin faptul că, în orice producție poetică, există totdeauna un pic de minciună a cărei limită nu este și nu va fi niciodată determinată ? Lăsați-i artei libertatea unei îndepărtări aprobate de unii, proscrise de alții. Din moment ce am recunoscut că soarele pictorului nu este cel al universului și nici n-ar putea să fie, nu ne-am angajat oare într-o altă mărturisire din care decurg o infinitate de consecințe ? *(OC,* 11 pp. 185—186).

Totuși, acestea nu sînt decît formulări episodice, pe care Diderot le apără cu ocazia unor expuneri de circumstanță ; în principiu, el este partizanul unei imitații, nu a naturii, ci a *idealului* („gradul doi" în clasificarea noastră).

Această opoziție între ideal și natură reproduce adesea distincția ce o face Aristotel între istoric, cel care imită particularul, și poet, care descrie generalul. Să reamintim aceste fraze celebre :

> Istoricul și poetul nu se deosebesc prin faptul că-și fac povestirile unul în versuri, celălalt în proză (...), ei se deosebesc, dimpotrivă, prin aceea că unul povestește evenimente ce s-au întîmplat, celălalt evenimente ce s-ar putea întîmpla. De aceea poezia este mai filozofică și are un caracter mai elevat decît istoria ; căci poezia povestește mai degrabă generalul, istoria particularul (*Poetica,* 1451 b).

Batteux se inspirase din acest text ; Diderot nu se îndepărtează prea mult de el atunci cînd distinge două

feluri de imitații : „Imitața este riguroasă sau liberă ; cel care imită riguros natura este istoricul ei. Cel care o compune, o exagerează, o slăbește, o înfrumusețează, dispune de ea după bunul său plac, este poetul ei“ (*OC*, 15, pp. 168—169) ; sau cînd face apel la aceeași deosebire pentru a discuta opera lui Richardson : „Aș îndrăzni să spun că istoria cea mai adevărată este plină de minciuni, și că romanul tău este plin de adevăruri“ etc (*OE*, pp. 39—40 ; după cum se va putea remarca. Diderot îl laudă pe Richardson pentru ceea ce este, din punctul de vedere al lui Aristotel, proprietatea oricărei poezii). În același fel, în pictură, Diderot îl va opune pe portretist, copist, fidel, pictorului genial căruia i se adresează astfel :

> Ce este un portret dacă nu reprezentarea unei ființe individuale oarecare ? (...) Dumneavoastră ați simțit diferența dintre ideea generală și lucrul individual pînă în cele mai mărunte părți, de vreme ce n-ați îndrăzni să mă faceți să cred că, din clipa cînd ați pus mîna pe penel și pînă astăzi, ați imitat aidoma vreun fir de păr (*OC*, 11, pp. 8—9).

Poetul sau artistul sînt opuși istoricului ; sau, tot în termeni aristotelici, verosimilul se opune adevărului : „Poetul... este mai puțin adevărat și mai verosimil decît istoricul“ (*OE*, p. 214). Dar formularea preferată a lui Diderot pare a fi aceea care opune natura reală modelului ideal (formulare care amintește foarte bine de cea a lui Shaftesbury, pe care-l admiră, și de toată tradiția neoplatoniciană). În ochii esteticienilor epocii, aceasta însemna părăsirea lui Aristotel pentru Platon (nume proprii care acum nici nu ne mai interesează dacă erau folosite cum se cuvine sau nu). Iată ce scrie Diderot în introducerea la *Salonul din 1767 :*

> Trebuie deci să fiți de acord că nu există și nu poate exista un animal întreg care trăiește, nici o parte dintr-un animal care trăiește pe care l-ați putea lua, la rigoare, drept un prim model. Trebuie deci să fiți de acord că acest model este pur ideal, și că nu este împrumutat direct de la nici o imagine individuală a Naturii, a cărei copie scrupu-

Scanned with OKEN Scanner

> loasă să vă fi rămas în imaginație, și pe care de acum înainte ați putea-o chema, ați putea-o opri sub ochii dumneavoastră și ați putea-o copia servil, doar dacă ați vrea să vă faceți portretist. Trebuie deci să fiți de acord că atunci cînd zugrăviți frumosul nu zugrăviți nimic din ceea ce este, nimic măcar din ceea ce ar putea să fie (*OC*, 11, p. 11).

Aceeași doctrină va fi apărată în *Paradox despre actor* (1773). Este interesant de văzut că doctrina expresiei spontane și sincere este combătută în acest text tocmai cu argumente extrase din principiul imitației

> Actorul se ascultă în momentul cînd vă tulbură, și (...) întregul său talent constă nu în a simți, cum presupuneți dumneavoastră, ci în a reda atît de scrupulos semnele exterioare ale sentimentului, încît să vă poată înșela în această privință (*OE*, p. 312).

Imitație înainte de toate, dar imitație a unui model ideal și nu a naturii :

> Reflectați un moment la ceea ce se cheamă în teatru a fi *adevărat*. Înseamnă oare asta să arăți lucrurile aș cum sînt ele în natură ? Deloc. Adevărat, în acest sens, n-ar fi decît ceea ce este comun. Ce este deci adevărul pe scenă ? Este conformitatea acțiunilor, a vorbirii, a chipului, a vocii, a mișcării, a gestului, cu un model ideal, imaginat de poet și adesea exagerat de actor (*OE*, p. 317).

Motivele pentru care Diderot preferă imitarea modelului în locul imitării naturii sînt tot platoniciene : însăși natura este o imitație — dar imperfectă — a propriului ei model, ideal. Artistul trebuie să evite o tranziție inutilă, un grad intermediar stînjenitor, și să imite originalul (modelul) mai degrabă decît copia (natura). Diderot îl interpelează astfel pe artistul genial (*OC*, 11) :

> I-ați făcut adăugiri, ați procedat la eliminări, fără de care nu ați fi făcut o imagine primă, o copie a adevărului, ci un portret sau o copie a copiei *(fantasmatos ouk alètheias), fantoma și nu lucrul ;* și nu v-ați fi aflat decît în rîndul al treilea, deoarece

> între adevăr și lucrarea dumnavoastră s-ar fi aflat adevărul sau prototipul, fantoma subzistentă care vă servește de model, și copia pe care o faceți după umbra prost terminată a acestei năluci. (...) Nu vă aflați decît în al treilea rînd, după femeie frumoasă și după frumusețe ;... între adevăr și imaginea sa există femeie frumoasă ca individ pe care el (portretistul) și-a ales-o ca model. Veți fi de acord deci că deosebirea dintre portretist și dumneavoastră, om de geniu, constă, în esență, în aceea că portretistul redă fidel Natura așa cum este ea, și se așază, fiindcă așa îi place ei, în rîndul al treilea ; iar dumneavoastră, care căutați adevărul, primul model, vă străduiți întruna să ajungeți în cel de-al doilea (pp. 8—11).

Astfel, tot ceea ce nu se poate explica prin imitarea obiectelor sensibile va fi pus pe seama imitării unui model invizibil, pe care artistul îl posedă în mintea sa. Expedient eficace, dar în ce măsură și satisfăcător ? Ce s-a făcut în plus decît că s-a găsit un nume („model ideal“) pentru ceea ce este incomprehensibil în procesul imitației — nume care, departe de a revela ceva, închide, prin însăși existența sa, calea explorării unei probleme, făcînd să se creadă că e rezolvată ? „Modelul ideal“ nu coincide exact cu „frumoasa natură“ — aceasta se situează la același nivel cu natura, „modelul-ideal“ este prototipul ei — ; dar se reîntîlnesc în incapacitatea lor de a califica pozitiv tot ceea ce, în opera de artă, nu poate fi explicat prin principiul imitației.

Imitarea unui model nu capătă un sens decît dacă s-ar da reguli pentru construcția sa, dacă s-ar descrie idealul în sine. Diderot este șovăitor în această privință. Uneori el sugerează să se caute numitorul comun al mai multor indivizi care ar fi, de pildă, avari, pentru a se crea tipul avarului, apropiindu-se astfel de „alegerea“ preconizată de Batteux ; dar alteori respinge acest procedeu, insistînd asupra faptul că nici o parte a idealului nu poate exista în natură. Iar în alte ocazii, descrie un proces de perfecționare lentă și inductivă pornind de la primele exemple

observate ; dar nu poate să explice care sînt criteriile perfecțiunii. Iată o formulare mai concretă decît de obicei :

> Într-o acțiune reală, la care participă mai multe persoane, toate se vor așeza de la sine în maniera cea mai adevărată ; dar această manieră nu este totdeauna cea mai avantajoasă pentru cel care pictează, nici cea mai izbitoare pentru cel ce privește. De aici necesitatea pentru pictor de a altera starea naturală și de a o reduce la o stare artificială : și nu va fi aceeași situație și pe scenă ? (*OE*, p. 277).

Iată-ne revenind la ideea „alterării" în cadrul imitației. Dar cum se poate decide care este maniera „cea mai avantajoasă" și „cea mai izbitoare'? Diderot nu ne spune nimic în această privință, și sîntem îndreptățiți să-i întoarcem reprosul pe care el însuși i l-a făcut abatelui Batteux : din lipsa unei definiții a modelului ideal, propria sa doctrină despre imitație ajunge la un loc cu toate cele pe care pretindea că le depășește.

Expresia „frumoasa natură" ar fi putut totuși deveni punctul de plecare al unei gîndiri mai constructive asupra imitației, dacă s-ar fi reflectat mai mult asupra sensului pe care-l are aici adjectivul „frumos". E timpul să ne familiarizăm cu această noțiune. Iată cum rezumă Panofsky ideile clasice despre frumusețe :

> Frumusețea este armonia părților în relație unele cu celelalte și a părților cu totul. Acest concept, dezvoltat de stoici, acceptat fără ezitare de o mulțime de urmași, de la Vitruviu și Cicero la Lucan și Galien, supraviețuind în scolastica medievală, și în cele din urmă stabilit ca axiomă de către Alberti care nu ezită să-l numească „legea absolută și primă a naturii", acest concept acoperă în întregime principiul pe care grecii îl numeau *symetria* sau *harmonia*, latinii, *symmetria, concinnitas* și *consensus partium*, italienii, *convenienza, concordanze*

> sau *conformità*. (...) El semnifica, pentru a-l cita pe Lucan, „egalitatea sau armonia tuturor părților în relație cu totul“ [1].

Acestea sînt și asociațiile cuvîntului în secolul al XVIII-lea. Să reamintim și interpretarea lui Diderot. O butadă pusă în gura nepotului lui Rameau rezumă atît atitudinea lui Diderot cît și a contemporanilor săi : „Adevărul care este tatăl și care a zămislit binele care este fiul, din care purcede frumosul care e sfîntul duh...“ (*OR*, p. 467). Dar chiar dacă el subordonează frumosul adevărului, Diderot afirmă, în 1748, în *Memorii privind diferite subiecte de matematică :*

> Plăcerea, în general, constă în perceperea raporturilor. Acest principiu are loc în pictură, în arhitectură, în morală, în toate artele și în toate științele. O mașinărie frumoasă, un tablou frumos, un portic frumos nu ne plac decît prin raporturile pe care le remarcăm în ele (...) Percepția raporturilor este unicul fundament al admirației și plăcerii noastre (*OE*, p. 387).

Afirmația dezvoltată pe larg în articolul „Frumosul“ din *Enciclopedie :*

> Numesc deci *frumos* în afara mea tot ceea ce conține în sine ceva prin care trezește în înțelegerea mea ideea de raporturi ; și *frumos* în raport cu mine, tot ceea ce trezește această idee. (...) Pentru a aprecia frumusețea ajunge ca el (spectatorul) să perceapă și să simtă că elementele acestei arhitecturi, și că sunetele acestei bucăți muzicale au raporturi, fie între ele, fie cu alte obiecte (*OE*, pp. 418—419).

Urmează un exemplu celebru :

---

[1] *The Life and Art of Albrecht Dürer*, Princeton, 1955, p. 261 și 276. Pentru o altă enumerare, puțin caricaturală, a unor astfel de opinii, cf. L. Tatarkiewicz, „Les deux concepts de la beauté“, *Cahiers roumains d'études littéraires*, 4, 1974, p. 62. Alberti este citat din *De Re aedificatoria*, cartea a IX-a, cap. V. O altă lucrare a lui Panofsky, *Idea* Leipzig, 1924 este și ea pertinentă pentru istoria conceptelor discutate aici.

Scanned with OKEN Scanner

Mă voi mulțumi să dau un exemplu luat din literatură. Toată lumea cunoaște sublima replică din tragedia *Horații* : *Să fi murit*. Întreb pe cineva care nu cunoaște deloc piesa lui Corneille, și care nu știe nimic despre răspunsul bătrînului Horațiu, ce crede despre aceste vorbe : *Să fi murit*. Evident că cel pe care-l întreb neștiind ce-i cu acest *să fi murit*, neputînd ghici dacă-i o frază completă sau un fragment, și abia remarcînd între acești doi termeni un oarecare raport gramatical, îmi va răspunde că nu i se pare nici *frumos* nici *urît*. Dar dacă îi spun că acesta este răspunsul unui bărbat în legătură cu ceea ce trebuie să facă un altul într-o luptă, el începe să bage de seamă că cel ce răspunde are un fel de curaj care nu-i îngăduie să creadă că totdeauna este mai bine să trăiești decît să mori ; și acel *să fi murit* începe să-l intereseze. Dacă adaug că în această luptă este vorba de onoarea patriei ; că luptătorul este fiul celui întrebat ; că este singurul fiu care-i mai rămîne ; că tînărul avea de înfruntat trei dușmani, care-i omorîseră doi frați ; că bătrînul îi vorbește fiicei sale ; că este un roman : atunci răspunsul *să fi murit*, care nu este nici *frumos* nici *urît*, se înfrumusețează pe măsură ce eu dezvolt raporturile lui cu circumstanțele, și sfîrșește prin a fi sublim *(OE,* pp. 422—423).

Să fi murit nu e frumos prin ceea ce imită, ci prin locul pe care-l ocupă într-un ansamblu de relații.

Atunci însă, nu ar trebui oare să se postuleze că opera de artă este guvernată de *două* principii concurente : cel al *imitației* (în cazul artelor figurative, dar nu și al muzicii, sau, s-ar adăuga astăzi, în cel al picturii abstracte), care o leagă de ceea ce îi este exterior ; și cel al *frumosului*, privind raporturile ce se stabilesc chiar în interiorul operei (sau al artei în general), și care sînt independente de imitație ? Sau, cum o spune chiar Diderot în trecere, opera se creează „din simetrie și imitație" *(OE,* p. 427).

Scanned with OKEN Scanner

Oricît ar putea să pară de ciudat, „frumosul“ nu va fi decît în mod excepțional evocat în contextul imitației, chiar cînd este vorba de imitarea *frumoasei* naturi. „Frumosul“ nu va fi evocat decît pentru a asimila cele două noțiuni (totdeauna frumosul e asimilat imitației), fie pentru a o subordona pe una celeilalte (din nou frumosul subordonat imitației).

La fel se prezentau lucrurile și la abatele Dubos, în *Reflecții critice asupra poeziei și picturii* (1719). Descriind imitația în muzică — în care, ca toată lumea pe vremea aceea, crede cu putere — el spune că muzica mai cunoaște și alte principii, anume armonia și ritmul. Dar ierarhia nu lasă nici o îndoială.

> Acordurile în care constă armonia (...) contribuie și mai mult la exprimarea zgomotului pe care muzicianul pretinde a-l imita (p. 635). Ritmul știe să pună mai multă verosimilitate în imitația ce o poate face o compoziție muzicală, deoarece ritmul o face să mai imite atît creșterea cît și mișcarea zgomotelor și a sunetelor naturale (636).

Același raport se găsește în celelalte arte :

> Bogăția și varietatea acordurilor, plăcerile și noutatea cîntecelor nu trebuie să servească în muzică decît la realizarea și la înfrumusețarea imitației limbajului firii și al pasiunilor. Ceea ce se numește știința compoziției este o servitoare, ca să spun așa, pe care geniul muzicianului trebuie s-o țină în slujba sa, la fel precum geniul poetului trebuie să țină talentul de a rima. Totul este pierdut, iertată fie-mi această figură, dacă sclava se transformă în stăpînă a casei și i se îngăduie s-o aranjeze după gustul ei, ca pe o clădire ce n-ar fi fost făcută decît pentru ea (p. 658).

Ca în atîtea alte domenii, sclava a devenit stăpînă : Dubos nu știa cîtă dreptate are. Dar oare totul este *pierdut ?*

Armonia trebuie să fie sclava imitației. J. E. Schlegel, în Germania, va fi mai puțin categoric, nu pentru că îi

acordă armoniei un loc mai bun, ci pentru că el nici măcar nu simte un posibil conflict între stăpîni și sclavi. O alunecare conceptuală facilitează viziunea sa pașnică asupra lumii. Imitația, în poezie, este de două feluri : dramatică, și atunci cuvintele imită cuvinte ; sau narativă („istorică") : Schlegel nu reține aici decît relațiile de *asemănare*, așa cum pot fi ele observate într-o metaforă, o comparație, o paralelă. Deci în acest ultim caz, cel ce imită și ceea ce este imitat se găsesc în interiorul operei. Or, prezența în operă a două elemente asemănătoare conduce la constatarea *ordinii* care domnește în ea.

Prin intermediul asemănării, „imitația" și „ordinea" devin cvasisinonime, și Schlegel poate scrie liniștit : „Imitația își atinge obiectivul său de a plăcea cînd iese la iveală asemănarea și prin urmare și ordinea care îi este proprie" (pp. 136—137). Imitație, deci ordine... Batteux, în ce-l privește, introduce considerații relative la armonie, fără să se sinchisească dacă se potrivesc cu restul doctrinei sale :

> Artele... nu trebuie să folosească tot soiul de culori, nici tot soiul de sunete : trebuie alese cu grijă și amestecate cu bun gust : trebuie îmbinate, proporționate, nuanțate și armonizate. Culorile și sunetele au unele pentru altele simpatii și repulsii (p. 61).

Tot în legătură cu muzica, a cărei natură imitativă dă cea mai multă bătaie de cap, apare chestiunea și la Diderot. În „Scrisoare către Mlle de la Chaux", apendice la *Scrisoare despre surzi și muți*, el răspunde obiecției potrivit căreia muzica provoacă plăcere fără ca neapărat să imite :

> Recunosc existența acestui fenomen ; dar vă rog să luați în considerare că aceste bucăți muzicale care vă impresionează plăcut, fără a trezi în dumneavoastră nici descriere nici percepere directă de raporturi, nu vă mîngîie urechile decît așa cum curcubeul place ochilor, o senzație plăcută pur și simplu ; și că le mai lipsește mult pînă să aibă întreaga perfecțiune pe care ați putea-o pretinde, și pe care ar avea-o,

Scanned with OKEN Scanner

dacă adevărul imitației s-ar găsi în ele alăturat farmecelor armoniei (p. 101).

Merită să zăbovim asupra acestei fraze. Diderot distinge de fapt trei și nu doar două surse de plăcere : plăcerea pur senzitivă ; cea care provine din perceperea raporturilor ; și cea care provine din imitație. Distincția nu este netă și Diderot șovăie în mod vizibil în privința locului pe care-l are cea de-a doua ; ea este egală cu a treia la începutul frazei, și cu prima la sfîrșit. Dealtfel, nu știm nimic despre această „plăcere pur și simplu" : sursa ei poate deveni orice subiect pe care-l percepem ? Dar un lucru e cert : imitația nu este singurul principiu fundamental al artei, „adevărul" ei este dublat de „farmecele armoniei".

Din nefericire, promisiunea din *Scrisoare despre surzi și muți* (aceasta și multe altele) nu va fi respectată. Diderot va consacra, episodic, unele remarci armoniei în pictură, sau în teatru ; dar el le va lega numai de tehnica din munca artistului (de pildă, în articolul „Compoziția" din *Enciclopedie*), fără a le ridica la un principiu care să rivalizeze cu cel al imitației. Raportul între aceste două principii îi atrage atenția numai pentru a afirma superioritatea imitației. În legătură cu teatrul : „Se pretinde ca actele să fie aproximativ de aceeași lungime : ar fi mult mai rațional să se ceară ca durata lor să fie proporțională cu întinderea acțiunii pe care o cuprind".(*CE*, p. 243). În pictură, li se cere culorilor să se armonizeze între ele ? Ar trebui să se caute mai mult acordul lor cu cele ale naturii (cf. *OE*, pp. 678—679). Armonia rămîne într-adevăr sclava imitației.

Același impas la Lessing. Este pe deplin capabil, cînd se ivește prilejul, să formuleze o opoziție netă între imitație și armonie. Iată, de pildă, o opinie foarte apropiată de cea a lui Diderot din „Scrisoare către Mlle de la Chaux". „Ce-ar rezulta de aici ?" întreabă Lessing în secțiunea a 70-a din *Dramaturgia de la Hamburg*, discutînd justificarea imitației.

> Exemplul naturii, prin care se pretinde a se justifica aici îmbinarea gravității solemne cu comicul bu-

fon, ar putea la fel de bine să servească la justificarea oricărui monstru dramatic, în care nu s-ar găsi nici plan, nici legătură, nici bun-simț [1]. Și-atunci ar trebui să încetăm a mai considera imitarea naturii ca fundament al artei ; sau prin însuși acest fapt arta ar înceta să mai fie artă. S-ar reduce la ceva umil cum este talentul de a imita în ipsos vinele marmurei. Orice ar face, operele sale nu ar fi niciodată destul de stranii pentru a nu putea trece drept naturale ; acest merit nu ar fi contestat decît artei, care ar produce o operă prea simetrică, prea bine proporționată și combinată, în sfîrșit, ceva din ceea ce face arta în alte genuri. În acest sens, opera în care ar fi mai multă artă ar fi cea mai proastă, iar opera cea mai grosolană ar fi cea mai bună [2].

Simetria sau proporția este aici complementară față de imitație, ca două principii independente care guvernează împreună activitatea artistică. Totuși, niciodată în practică Lessing nu s-a sprijinit pe această dihotomie, nici nu a căutat să afle raportul exact dintre ele. Iar *Laocoon* se bazează în întregime pe teoria imitației.

O bucată de vreme, alte noțiuni par susceptibile să echilibreze atotputernicia imitației ; dar ne dăm repede seama că nu este vorba de așa ceva. O primă tentativă, timidă, de a identifica un principiu de artă care să nu fie redusă la imitație, răzbate în utilizarea pe care Diderot o dă termenului de *manieră* : atît de timidă încît nu apare decît pentru a fi condamnată. Ideea pare să vină de la antagonismul dintre două complemente ale verbului „a imita" : a imita natura, a-i imita pe antici. Se întîmplă uneori ca Diderot să pretindă în aceeași frază : imitați

---

[1] Diderot găsește un argument asemănător în *Jacques fatalistul* : „Natura este atît de variată, mai ales în privința instinctelor și a caracterelor, că imaginația unui poet nu poate fi într-atît de bizară încît experiența și observația lui să nu-și fi luat modelul din natură" (*OR*, p. 553).

[2] *Dramaturgia de la Hamburg*, Paris, 1869, p. 325.

natura, imitați-l pe Homer (cf. *OC*, 7, p. 120) ; dar mai tot timpul își dă seama că a imita alte lucrări nu înseamnă a „imita natura" : există într-asta și un stil, un tip de imitație ; ceea ce l-ar fi putut conduce la nuanțarea noțiunii înseși de imitație. Numai că atunci cînd face asemenea constatări, Diderot se servește de ele numai pentru a condamna ceea ce el numește „manieră" : anticii nu trebuie imitați decît în măsura în care imită natura ; restul este contrar artei. Nimic nu-i face pe actori mai greoi decît imitarea altor actori (cf. *OE*, p. 268). „N-ar mai exista deloc manieră, nici în desen, nici în colorit, dacă s-ar imita aidoma natura. Maniera vine de la maestru, de la școală, și chiar de la antichitate" (*OE*, p. 673). Diderot nu nutrește nici o simpatie pentru manieră : „Maniera este, în artele frumoase, ceea ce ipocrizia este în moravuri" (*OE*, p. 825). Orbirea lui Diderot merge pînă la a susține că nu există decît o singură manieră ce trebuie salvată : absența manierei : „Cel ce va copia după La Grenée va copia strălucitor și solid ; cel care va copia după Le Prince va fi roșiatic și cărămiziu ; cel ce va copia după Greuze va fi cenușiu și violaceu ; cel care-l va studia pe Chardin va fi adevărat" (*OE*, p. 677). Chardin, pictor fără manieră ? Diderot însuși face impracticabil drumul pe care pare să-l deschidă.

O a doua cale de substituire, la fel de puțin exploatată ca și cea a „manierei", va fi cea pe care pare să o deschidă noțiunea de *convenție*[1]. Diderot va căuta să supună convenția — după ce îi va fi recunoscut exis-

---

[1] Rousseau scrie, în schimb (într-un text pe care nu mai reușesc să-l situez) : „Încă nu știm dacă sistemul nostru de muzică nu este fondat pe pure convenții ; nu știm dacă principiile ei nu sînt cu totul arbitrare, și dacă oricare alt sistem substituit acestuia nu ar reuși, cu timpul, să ne placă la fel de mult (...) Printr-o analogie destul de firească, aceste reflecții ar putea suscita altele în legătură cu pictura, privind tonurile unui tablou, privind armonia culorilor, privind anumite părți ale desenului, unde intră poate mai mult arbitrariu decît s-ar crede, și unde imitația însăși poate avea reguli de convenție".

tența — imitației ; o va defini, o dată în plus, mai mult în mod negativ : prin imposibilitatea de a imita perfect. Neputința lui Diderot în fața unei probleme, care este totuși bine pusă, apare deosebit de evidentă într-un pasaj din *Paradox*, unde face constatarea că o atitudine tulburătoare în viață ar fi ridiculă pe scenă ; de ce ?

> Pentru că la teatru nu mergem să vedem lacrimi, ci ca să auzim cuvinte care să ni le stoarcă pe ale noastre, pentru că acest adevăr al naturii este în disonanță cu adevărul convenției. Să mă explic : vreau să spun că nici sistemul dramatic, nici acțiunea, nici vorbele poetului nu s-ar potrivi cu declamarea mea înăbușită, întreruptă hohotită. Vedeți că nu e permis nici măcar să imiți natura, nici chiar frumoasa natură, adevărul cu prea multă fidelitate, și că există limite peste care nu trebuie să treci. Dar cine a fixat aceste limite ? Bunul simț, care nu vrea ca un talent să-i dăuneze altui talent (*OE*, p. 377).

Plecat de la opoziția fermă între adevărul naturii și adevărul convenției, răspunsul se risipește, se evaporă încetul cu încetul, pentru ca la sfîrșit să ne trimită la un „bun simț" încă și mai vag decît convenția.

La fel, deci, ca și în cazul „modelului ideal" sau al „manierei", Diderot nu poate să dea o definiție a „convenției". Și totuși, îi este de ajuns să caute să descrie cu precizie regulile unei arte pentru a ajunge la formulări care nu se pot fundamenta numai pe imitație. Iată, sub formă de precepte, compoziția în pictură :

> Alungați din *compoziția* voastră orice figură de prisos care, neîncălzind-o, ar răci-o ; cele pe care le veți folosi să nu fie risipite și izolate ; adunați-le în grupuri ; grupurile să fie legate între ele ; figurile să fie puternic contrastante, dar nu prin contraste de poziții academice, unde se vede elevul totdeauna atent la model și niciodată la natură ; să fie proiectate unele peste altele, astfel ca părțile ascunse să nu împiedice ochiul imaginației să le vadă în

întregime ; luminile să fie bine repartizate ; să nu existe lumini mărunte, împrăștiate, care n-ar forma mase, s-au care n-ar oferi decît forme ovale, rotunde, pătrate, paralele ; aceste forme ar fi la fel de insuportabile pentru ochi în imitarea obiectelor pe care n-am vrea să le simetrizăm, pe cît ar fi de plăcute într-un aranjament simetric. Respectați riguros legile perspectivei etc. (*OC*, 14, p. 202).

Să aduni figurile în grupuri, să le faci să contrasteze, să rînduiești luminile, să eviți formele rotunde și pătrate : pot fi justificate toate exigențele acestea în numele imitației ? Diderot ar fi vrut-o.

Pentru a rezuma : principiile imitației și ale frumosului sînt amîndouă prezente în gîndirea epocii ; dar această gîndire rămîne, în această privință, sincretică : ea amalgamează cele două noțiuni fără să le articuleze ; se admite armonia lor fără să se pună problema unui eventual conflict între ele ; sau, dacă se remarcă un conflict, aceasta numai pentru a-l rezolva în favoarea imitației, care, dealtminteri, suportă greu acest tratament de favoare : prea multă atenție o face bolnăvicioasă. Teoria estetică este în impas și natura artei îi scapă. Nu se poate, în legătură cu Diderot (și cu atît mai mult în legătură cu predecesorii lui), decît să se repete fraza prin care se califica el însuși : „Eu, care mă ocup mai mult să fac nori decît să-i risipesc, și mai mult să amîn judecățile decît să judec...“ (*Scrisoare despre surzi și muți*, p. 65).

Scanned with OKEN Scanner

IMITAȚIE ȘI MOTIVAȚIE

Vorbind despre diferitele modalități în care s-a încercat să fie înfățișat principiul imitației, cu bună știință am lăsat una deoparte — pentru că, după părerea mea, merită mai multă atenție. De data aceasta, imitația este interpretată ca o motivație ce se stabilește între cele două fețe, semnificantă și semnificată, ale semnului. În acest fel, problematica esteticii se înscrie explicit în cadrul unei semiotici [1].

Această reinterpretare apare de obicei nu în cadrul unei teorii generale a imitației, ci cînd se procedează la o comparație între diferitele arte, avînd în vedere tocmai capacitatea lor imitativă. Sînt comparate îndeosebi poezia și pictura, uneori și muzica.

Un punct de plecare comod ar fi *Reflecțiile critice...* ale abatelui Dubos (1719). Aceasta nu pentru că mai înainte artele n-ar fi fost niciodată confruntate între ele din punct de vedere al puterii lor reprezentative. Niciodată n-a fost total dată uitării formula lui Simonide potrivit căreia poezia este o pictură vorbitoare, și pictura o poezie mută. În *Tratatul de pictură,* Leonardo da Vinci a consacrat numeroase pagini comparației artelor. Dar noțiunea de semn „artistic" încă nu se cristalizase, și Leonardo, care căuta să dovedească superioritatea picturii, consideră poezia, alternativ, ca o artă a auzului sau ca o artă a imaginației (adică străină de simțuri). El afirmă preeminența picturii, deoarece în ea obiectele păstrează o prezență superioară (las deoparte aici opoziția spațial-temporal) :

[1] Pentru acest capitol și următorul, lucrarea lui B. A. Sørensen, *Symbol und Symbolismus in der ästhetischen Theorien des 18. Jahrhunderts und der deuteschen Romantik,* Copenhaga, 1963, mi-a fost deosebit de utilă.

Scanned with OKEN Scanner

> Spunem deci pe bună dreptate că, în domeniul ficțiunilor, între pictură și poezie există aceeași diferență ca între un obiect și umbra derivată, sau chiar mai mare, căci umbra acelui corp trece măcar prin văz pentru a fi cunoscută, în vreme ce forma imaginată (= în poezie) nu trece prin văz, ci se produce în ochiul interior [1].

Imaginea unui om este mai apropiată de om decît numele său, iată ce spune în esență Leonardo ; dar reflecția sa nu are în vedere natura însăși a semnelor utilizate. La fel, De Piles va scrie în *Curs de pictură prin principiu* (1708) că „vorbele nu vor fi niciodată luate drept obiectele înseși... cuvîntul nu este decît semnul lucrului“ (vol. II, p. 358) fără să schițeze o adevărată tipologie a semnelor artistice. Nici o clipă, trebuie să spunem, acești gînditori nu se întreabă în ce măsură arta (picturală sau literară, sau, chiar mai mult, cea muzicală) este realmente un semn ; sau, dacă se preferă o perspectivă mai nominalistă, în ce măsură termenul de „semn“ își păstrează sensul inițial cînd este aplicat la muzică, la pictură, la poezie. Dar să acceptăm pentru moment premisele unei teorii, în care capătă sens numai propozițiunile lor particulare.

Dubos este primul care va avansa un proiect de tipologie semiotică a artelor. El va formula clar categoria care permite să fie opuse pictura și poezia : „Pictura nu folosește semne artificiale așa cum face poezia, ci semne naturale“ (p. 375). De unde provine această subdiviziune ? Probabil dintr-o tradiție anonimă care asimilează : *a)* cele două origini posibile ale limbajului potrivit teoriei lui Platon, naturală și convențională ; *b)* cele două varietăți de semne după sfîntul Augustin, naturale și intenționale ; *c)* transcripția acestor două surse în *Logica* de la Port-Royal, unde semnele sînt numite, între altele, naturale sau instituționale. Nici una din aceste dihotomii nu pune dealtfel accentul pe existența sau inexistența unei

---

[1] Leonardo da Vinci, *Traité de la peinture*, ed. Chastel, Paris, 1960, p. 38.

motivații ; categoria este prezentă și la Arnauld și Nicole, dar la ei apare în cadrul semnelor instituționale („fie că au cine știe ce raport îndepărtat cu lucrul figurat, fie că nu au deloc").

Din această asimilare a poeziei și picturii cu cele două clase de semne rezultă, pentru Dubos, o triplă superioritate a picturii. În primul rînd, așa cum remarcase deja Leonardo, lucrurile reprezentate posedă o prezență superioară ; ceea ce se prelungește — tot ca la Leonardo — într-un elogiu al văzului în opoziție cu auzul (pentru Dubos, poezia este o sursă auditivă) : „Se poate spune, poetic vorbind, că ochiul este mai aproape de suflet decît urechea" (p. 376). Dealtfel, în pictură, abia dacă se recunoaște existența semnelor (semnul fiind intrinsec legat de absență) : „Vorbesc poate greșit cînd spun că pictura folosește semne. Căci pictura pune sub ochii noștri chiar natura" (p. 376). În al doilea rînd — o consecință a afirmației precedente — pictura acționează asupra oamenilor mai direct, mai puternic decît poezia. În al treilea rînd, una poate fi înțeleasă de toți, independent de educația sau de naționalitatea lor, în vreme ce cealaltă nu este : blestemul de la Babel e în defavoarea poeziei. Aceste două consecințe sînt hotărîtoare în ochii lui Dubos, a cărui estetică este îndreptată în întregime spre procesul de percepție și de consum al artei.

Dar Dubos acordă mai multă atenție decît predecesorii săi naturii poeziei. El nu face distincție între limbajul poetic și limbajul nepoetic : tot ce-i reproșează el limbajului în general se găsește imputat în egală măsură și poeziei ; el face totuși un pas înainte în descrierea semnelor poetice atunci cînd distinge două etape în procesul de semnificație în literatură, care ar corespunde, în terminologie glosematică, denotației și conotației :

> Cuvintele trebuie în primul rînd să trezească idei pentru care ele nu sînt decît semne arbitrare. Trebuie apoi ca aceste idei să se ordoneze în imaginație și să formeze acolo tablouri care ne emoționează și picturi care ne interesează (p. 377).

Scanned with OKEN Scanner

Literatura se deosebește deci de celelalte arte prin modul său de reprezentare oblică, indirectă. Sunetele evocă sensul ; dar acesta devine la rîndul său un semnificant, al cărui semnificat este lumea reprezentată. În acest sens, poezia este un sistem semiotic *secundar*.

Pe de altă parte, abatele Dubos recunoaște trei tipuri de frumusețe în poezie : cea care provine numai din sunete ; cea care ține numai de sens ; în sfîrșit, cea care rezultă din raportul armonios dintre cele două. Sunetele frumoase și ideile frumoase nu ne interesează aici ; dar, afirmînd posibilitatea unei adecvări între semnificanți și semnificați, nu se contrazice oare prima teză potrivit căreia semnele limbajului sînt arbitrare, deci fără o adecvare posibilă ? Dubos scrie :

> A doua frumusețe de care sînt susceptibile cuvintele ca semne ale ideilor noastre este un raport specific cu ideea pe care o semnifică. Aceasta înseamnă să imităm într-un anume fel zgomotul nearticulat pe care l-am face pentru a o semnifica (pp. 289—290).

Cuvintele nu vor putea niciodată să imite lucrurile ; dar poate că sînt susceptibile să imite un zgomot (o onomatopee ? o interjecție ?) care, la rîndul său, ar fi o expresie naturală a lucrului ; este deci o imitație prin releu. Adevărul este că aceste cuvinte sau fraze imitative de gradul al doilea, chiar și ele, într-un anume fel, sînt prea puțin numeroase și se împuținează din zi în zi ; la origine limbajul era imitativ, dar evoluția sa este o demotivare : Dubos afirmă superioritatea poeziei latine față de cea franceză în virtutea faptului că latina comportă mai multe onomatopei (singura formă de motivare asupra căreia stăruie). Cu toate acestea, poeții trebuie să cultive această „a doua frumusețe" :

> Din aceasta rezultă deci că vorbele care în pronunțarea lor imită zgomotul pe care-l semnifică, sau zgomotul pe care l-am face în mod firesc spre a exprima lucrul pentru care ele sînt un semn instituit sau care au oricare alt raport cu lucrul semnificat, sînt mai energice decît cuvintele care nu au alt ra-

Scanned with OKEN Scanner

port cu lucrul semnificat decît cel ce le-a fost conferit de către uzaj etc. (pp. 292—293).

Un limbaj motivat ar fi mai comod pentru poeți ; dar sensul cuvintelor este oricum elementul cel mai important — și dealtfel limbajul motivat aproape că nu mai există !

Aceste idei găsesc un ecou imediat. Lucru dovedit de o scriere, al cărei autor este filosoful și gramaticianul englez James Harris : *Tratat despre muzică, pictură și poezie* [1]. Harris răstoarnă ierarhia tradițională a artelor, ridicînd pe culmea cea mai înaltă poezia, în virtutea aptitudinii ei de a reprezenta și de a transmite ansamblul experienței ; în ceea ce privește însă natura semnelor în diferitele arte, distanța dintre *Tratatul* său și Dubos nu e prea mare. Artele au ca punct comun imitarea naturii, dar ele o imită prin mijloace diferite. „O figură pictată sau o compoziție de sunete muzicale au totdeauna un raport natural cu cele cărora sînt menite să le semene. Dimpotrivă, o descriere în vorbe nu are decît rareori asemenea raporturi naturale cu ideile simbolizate de cuvinte“ (p. 58). Poezia este o artă auditivă, dar ea trece prin limbaj, care se caracterizează, potrivit lui Harris, „printr-un fel de convenție ce atribuie fiecărei idei un sunet care îi devine marcă sau simbol“ (p. 55). Harris este conștient de existența semnelor verbale „naturale“ (onomatopeile), dar nu le acordă o prea mare importanță.

> De vreme ce cuvintele sînt nu numai simboluri convenționale dar și sunete, diferențiate prin aptitudinea lor de a fi pronunțate repede sau încet, și prin preponderența de consoane, lichide, sau respectiv de vocale în alcătuirea lor, rezultă că, în afară de relația lor convențională, ele au și o relație naturală cu toate lucrurile cărora le seamănă în mod firesc. (...) Astfel deci, chiar și imitația poetică este parțial creată în natură. Dar această imitație nu ajunge departe ; dacă i se îndepărtează semnificația

[1] Face parte din *Three Treatises*, Londra, 1744.

convențională, abia de mai poate fi înțeleasă, oricît de perfectă și de elaborată ar fi ea (pp. 70—72).

Harris nu vede nici o problemă în desemnarea prin același cuvînt, *imitație*, a celor două serii, deși face o deosebire profundă între ele : imagini și limbaj ; și nici nu încearcă să știe dacă semnele poeziei au o calificare aparte în raport cu semnele limbajului (deși evocarea onomatopeii dovedește că știe ceva, nu prea limpede, despre aceste două probleme).

Acest ultim punct este comentat de Diderot care, de altfel, nu face decît să reia ideile lui Harris despre ierarhia artelor și pe cele ale lui Dubos (sau Leonardo) privind opoziția poezie-pictură : „Pictorul arată lucrul însuși ; expresiile muzicianului și ale poetului nu sînt decît hieroglifele lucrurilor" (*Scrisoare despre surzi și muți*, p. 81). În schimb, despre frontiera dintre poezie și nonpoezie în interiorul limbajului, se află un pasaj devenit celebru în aceeași scriere :

> Trebuie să facem deosebire, în orice discurs în general, între gîndire și expresie ; dacă gîndirea este redată cu claritate, puritate și precizie, acest lucru este de ajuns pentru conversația obișnuită ; adăugați la aceste calități alegerea termenilor odată cu cadența și armonia perioadei și veți obține stilul ce se cere pentru amvon ; dar veți fi încă departe de poezie, mai cu seamă de poezia pe care oda și poemul epic o desfășoară în descrierile lor. Atunci în discursul poetului pătrunde un spirit care animă și înviorează toate silabele. Ce este acest spirit ? Uneori i-am simțit și eu prezența ; dar tot ce pot ști este că datorită lui lucrurile sînt supuse și reprezentate deodată ; că în timp ce mintea le pătrunde înțelesul, sufletul este și el mișcat, imaginația le vede și urechile le aud, iar discursul nu mai este doar o înlănțuire de termeni energici care expun gîndirea cu forță și noblețe, ci și o țesătură de hieroglife puse unele peste altele descriind-o. Aș pu-

> tea spune în acest sens că orice poezie este emblematică (p. 70).

Diderot opune aici două tipuri de discurs : cel poetic și cel cotidian, cu o treaptă intermediară, proza oratorică. Specificitatea discursului poetic rezidă în semnificantul său (deși Diderot se interesează mai mult de diferența dintre efectele produse de cele două tipuri de vorbire) : acesta este transparent (nepertinent) în al doilea caz, în vreme ce în primul caz semnele limbajului se transformă în hieroglife (sau embleme), ele spun și reprezintă în același timp.

Dar ce este hieroglifa ? Paginile următoare ale aceleiași scrieri ne-o arată limpede [1] : Diderot numește hieroglife acele secvențe ale discursului care imită direct lucrul desemnat, unde semnificantul este după chipul și asemănarea semnificatului ; astăzi el s-ar numi „semne motivate“ sau „simboluri“. Astfel, cuvîntul *soupire* (suspin) este o hieroglifă, adică el pictează (imită) acțiunea pe care o desemnează căci „prima silabă este surdă, a doua subțire, și a treia mută“. Într-un vers de Vergiliu, „*demisere* este la fel de moale ca tija unei flori ; *gravantur* atîrnă cam tot atît cît caliciul ei încărcat cu apă de ploaie ; *collapsa* marchează efort și cădere“. Insuficiența hieroglifei înseamnă insuficiența imitației (a motivației) :

> Să vă spun oare că *gravantur* mi se pare puțin cam greu pentru măciulia ușoară a unui mac, și că *aratro,* care urmează după *succisus,* nu mi se pare a termina zugrăvirea hieroglifică ? (pp. 72—73)

Ceea ce nu era decît o constatare ce nu-i angaja decît prea puțin pe Dubos și Harris, și anume că limbajul cunoaște și „semne naturale“ (constatare făcută din nevoia de a unifica totul sub egida imitației), devine la Diderot o definiție aproape militantă a limbajului poetic : poezia trebuie să se slujească de semnele naturale (adică moti-

---

[1] Cf. de asemenea cu J. Doolittle, „Hieroglyph and emblem in Diderot's *Lettre sur les sourds et muets*“, *Diderot Studies,* II, 1952, pp. 148—167.

vate). Restricția este că Diderot trece sub tăcere nu numai detaliul despre procesul motivant (pe care noi sîntem astăzi în măsură să-l stabilim pornind de la exemplele lui), ci și o chestiune esențială, pe care un sceptic nu se poate abține să n-o formuleze : în ce măsură poezia este realmente ceea ce „trebuie“ să fie ? Numai onomatopeea o deosebește într-adevăr de proză ?

Diderot nu va mai reveni niciodată la temele tratate în această scriere timpurie, iar aceste întrebări, cel puțin la el, vor rămîne fără răspuns. Singurul punct pe care-l va dezvolta este studiul comparat al artelor, mai ales cel al poeziei și picturii. Va relua indicația citată mai sus : „Pictura arată chiar lucrul însuși, poezia îl descrie...“ Iată cum prezintă aceeași opoziție în articolul „Enciclopedia“ din *Enciclopedie* :

> Pictura nu ajunge niciodată pînă la operațiunile spiritului (...) ; într-un cuvînt, există o infinitate de lucruri de această natură pe care pictura nu le poate figura ; dar măcar le arată pe toate cele pe care le figurează : iar dacă, dimpotrivă, discursul le desemnează pe toate, nu arată nici unul. Picturile ființelor sînt totdeauna foarte incomplete, dar ele n-au nimic echivoc pentru că sînt însăși înfățișarea obiectelor pe care le avem sub ochi. Caracterele scrierii cuprind totul, dar sînt convenționale ; nu semnifică nimic prin ele însele (*OC*, 14, pp. 433—434).

Douăzeci de ani mai tîrziu, Diderot va insista asupra aceleiași opoziții :

> Pictorul este precis ; vorbirea care pictează este totdeauna vagă. Eu nu pot adăuga nimic la imitația artistului ; ochiul meu nu poate vedea decît ceea ce există ; dar în tabloul scriitorului, oricît de finisat ar fi el, totul trebuie făcut de artistul care și-ar propune să-l transpună din discurs pe pînză (*OE*, pp. 838—839).

Așa cum se întîmplă adesea la Diderot, această afirmație își găsește expresia ei cea mai fericită nu ca argumentare logică, ci sub forma unei parabole :

> Un spaniol sau un italian, mînat de dorința de a avea un portret al iubitei sale, care nu putea fi arătată nici unui pictor, a luat singura hotărîre posibilă, aceea de a face, în scris, o descriere a femeii cît mai pe larg și cît mai exactă ; a început prin a preciza mărimea capului ca întreg ; a trecut apoi la dimensiunile frunții, ale ochilor, ale nasului, ale gurii, ale bărbiei și gîtului ; pe urmă a revenit asupra fiecăruia din aceste părți, și nu precupețea nimic pentru ca spiritul său să greveze în spiritul pictorului adevărata imagine ce o avea sub ochi ; nu a uitat nici culorile, nici formele, nici nimic din ceea ce ținea de caracter : și pe măsură ce își compara descrierea cu chipul iubitei sale, o găsea tot mai asemănătoare ; credea mai ales că cu cît va încărca descrierea cu mici amănunte, cu atît îi va lăsa pictorului mai puțină libertate ; nu a uitat nimic din ce credea el că ar fi în măsură să cucerească penelul. Cînd descrierea i s-a părut terminată, a făcut după ea o sută de copii, pe care le-a trimis la o sută de pictori, recomandîndu-le tuturor să execute pe pînză exact ceea ce citeau în scrisoare. Pictorii și-au început treaba ; și după o bucată de vreme, îndrăgostitul nostru a primit o sută de portrete, care semănau toate riguros cu descrierea făcută de el, dar nici unul nu semăna cu celălalt, și nici cu iubita lui (*OC*, 14, p. 444).

În pictură și în poezie, producătorul și receptorul nu-și repartizează munca în același fel. În tablou, primim simultan proiectul pictorului și realizarea lui ; pictorul nu numai că și-a conceput tabloul (aceasta, la urma urmelor, ar fi putut-o face cu ajutorul cuvintelor), dar l-a făcut totodată perceptibil. În schimb în poezie, imaginației cititorului îi incumbă o muncă asemănătoare : poetul nu produce decît canavaua pe care o materializează, eventual, cititorul. Ceea ce pentru poet este o lucrare terminată, pentru pictor nu este încă decît un proiect (virtual) ; tot astfel, spectatorul percepe dar nu construiește, în timp ce cititorul trebuie să le facă pe amîndouă. Un

alt text spune același lucru : „Imaginea (poeziei) în imaginația mea nu este decît o umbră trecătoare. Pînza fixează obiectele sub ochii mei și îmi comunică diformitatea lor. Între aceste două forme de incitare există diferența dintre *poate fi* și *este*“ (*OE*, p. 762). Atenția lui Diderot se îndreaptă deci mai mult spre procesul receptării decît asupra obiectului însuși. În același timp, paralela nu mai poate fi făcută multă vreme : lectura nu este în mod necesar însoțită de construcția unei imagini, iar reprezentarea verbală nu este de aceeași natură cu reprezentarea picturală.

Să revenim însă la motivația semnului în artă. Dispunem acum de toate elementele pe care le avea la îndemînă și principalul erou al prezentului capitol : Lessing. Am ținut să redau toate reflecțiile și afirmațiile de mai înainte tocmai pentru a face să apară și mai clar contribuția lui Lessing, foarte hulită de istorici : căci originalitatea lui este, s-ar putea zice, de un tip nou ; este cea a sistemului. Mai exact, Lessing va fi primul care va pune în contact două locuri comune ale epocii : că arta este imitație ; că semnele și poezia sînt arbitrare ; și tot primul care va decide că această învecinare trebuie lămurită. Prin rigoarea gîndirii sale, el va sfărîma cadrul esteticii clasice, chiar dacă nu găsește soluții pentru antinomiile sale : e ceea ce nu puteau provoca vreodată raționamentele aproximative și vagi ale lui Leonardo sau Diderot.

Marea teză din *Laocoon* (1766) este formulată la începutul capitolului 16 ; de fapt, însă, întreaga carte se bazează pe ea. Iată fraza cheie :

> Dacă este adevărat că pictura folosește pentru imitațiile sale mijloace sau semne diferite de cele ale poeziei, anume forme și culori întinse pe un spațiu, în timp ce cealaltă se servește de sunete articulate ce se succed în timp ; dacă este de necontestat că semnele trebuie să aibe o relație naturală și simplă cu obiectul semnificat, atunci semnele juxtapuse nu pot exprima decît obiecte juxtapuse sau compuse din elemente juxtapuse, așa cum semnele succesive

> nu pot traduce decît obiecte succesive sau elementele succesive ale obiectelor. (ed. din 1964, pp. 109—110 [1]).

În aceste fraze este condensat un silogism ce-ar putea fi descompus astfel :

1. Semnele artei trebuie să fie motivate (altfel nu mai există imitație).

2. Or, semnele picturii se întind în spațiu, iar cele ale poeziei, în timp.

3. Deci, în pictură, nu s-ar putea reprezenta decît ceea ce se întinde în spațiu, iar în poezie, ceea ce se desfășoară în timp.

Printre criticile adresate lui Lessing încă pe cînd trăia, lăsînd deoparte certurile privitoare la erudiție, cele mai numeroase se referă la a doua jumătate a premisei minore. Prietenul său Medelssohn, care, cu vreo zece ani mai înainte, prezentase un sistem al artelor asemănător cu cel al lui Harris, făcuse, citind primele proiecte, unele remarci pertinente de care Lessing a încercat să țină seama. El afirma că semnele poeziei, fiind arbitrare (Mendelssohn identifica deci, ca și Dubos, și fără alte argumente, semne în limbaj și semne în poezie), pot descrie la fel de bine ceea ce este în timp ca și ceea ce este în spațiu, succesiunea ca și simultaneitatea. El nota, de pildă, în chip de comentariu la manuscrisul lui Lessing :

> Semnele poeziei au o semnificație arbitrară, și de aceea ele exprimă uneori în egală măsură lucrurile coexistînd unele lîngă altele, fără ca prin aceasta să împieteze asupra domeniului picturii, mai degrabă ca o multitudine în succesiune. (:.) Semnele succesive exprimă, de asemenea, și lucruri existente unele lîngă altele, din moment ce semnificația lor este arbitrară (ed. Blümner, p. 359).

---

[1] Se știe că nu există o ediție satisfăcătoare a lui *Laocoon* în franceză. În cele ce urmează, citez ediția din 1964, singura disponibilă pe piață, pentru extrasele ce le cuprinde ; traducerea lui Courtin (ed. a 2-a 1877) pentru restul textului principal ; și ediția germană a lui Blümner Berlin, 1880), pentru fragmentele postume.

Succesiunea în timp — linearitatea, va spune Saussure — nu este, după Mendelssohn, cea care constituie semnele lingvistice ; și îi sugerează lui Lessing să așeze muzica în locul poeziei, așa cum o făcuse și el însuși ; căci muzica este efectiv compusă din semne succesive.

În același sens se va exprima și critica cea mai serioasă apărută în timpul vieții lui Lessing, cea a lui Herder, care consacră problemei lui *Laocoon* primul din seria *Kritische Wäldchen*. Herder, ca și Mendelssohn, se ocupă foarte puțin de ceea ce noi numim astăzi semnificantul în poezie ; singurul lucru care contează pentru el este sensul ; or, acesta nu este linear :

> Naturalul, în semn, adică literele, sonoritatea, melodia, nu contează, sau aproape nu contează pentru acțiunea poeziei ; sensul ce se află în cuvinte datorită unei convenții arbitrare, sufletul ce sălășluiește în sunetele articulate este totul [1].

Poezia nu acționează cu precădere asupra simțurilor (ca pictura sau muzica), ci asupra imaginației : ea acționează asupra „puterilor inferioare ale sufletului, în special asupra fanteziei, prin sensul cuvintelor“ (*ibid.*, p. 158). Cu timpul, aceste cuvinte devin un loc comun nu numai al criticii lessingiene, ci și al esteticii germane în general : artele sensibile (și parțiale), ca pictura, muzica etc., se vor opune artei absolute și esențialmente imateriale : poezia. Dintr-o dată revenim la poziția lui Leonardo, dar cu o inversiune de valori : în locul prezenței este lăudată absența.

Nu caut să apreciez poziția lui Herder în ea însăși ; astăzi se știe că o altă opinie prevalează în privința rolului semnificantului poetic. Este totuși sigur că atunci cînd îl critica pe Lessing (și, prin el, o tradiție seculară, Herder avea, într-un anume sens, dreptate : poezia nu este o artă „auditivă“ ca muzica (percepția poeziei trece dealtfel prin ochi — lectura — mult mai mult decît prin urechi...) și *mimesis*-ul ei nu se produce cu ajutorul sunetelor izolate. Dar lucrul cel mai important e într-altă

---

[1] *Sämmtliche Werke*, vol. III, p. 136.

parte : critica lui Herder, ca și cea a lui Mendelssohn, se referă numai la o parte din cea de-a doua propoziție a silogismului. Procedînd astfel, nici unul nici celălalt nu-și dau seama că escamotează elementul cel mai puternic al raționamentului lui Lessing, care nu este în premisa minoră, ci în cea majoră și anume : semnele artei trebuie să fie motivate. Nici unul nici celălalt nu remarcă, așa cum nu vor remarca nici comentatorii următori [1], că Lessing răstoarnă clasificarea semnelor, moștenită de el de la Dubos și de la Harris, în motivate, pentru pictură, și nemotivate pentru poezie. Pentru Lessing (mai apropiat prin aceasta de Diderot, dar mult mai clar) și unele și celelalte trebuie să fie motivate ; dacă nu, nu mai există artă. Predecesorii săi au trecut repede peste faptul că i se cerea poeziei, pe de o parte ceea ce i se refuza de cealaltă. În pictură, „imitație" și „semn natural" sînt sinonime. Dar cum poate fi poezia imitativă în timp ce semnele ei sînt arbitrare ? Față de aceste exigențe contradictorii, Lessing preferă logica în locul bunului simț, chiar dacă ea îl împinge la prima vedere la absurd ; adoptă o poziție coerentă : semnele poeziei sînt și ele motivate. Iată teorema care trebuie acum demonstrată.

Această afirmație este cu atît mai semnificativă cu cît ea lipsește din primele proiecte ale lui *Laocoon*, unde se citește, de exemplu : „De unde vine deosebirea dintre imaginile poetice și cele materiale ? Din deosebirea dintre semnele de care se folosesc pictura și poezia. Primele, în spațiu și naturale ; celelalte, în timp și arbitrare" (ed. Blümner, p. 393). În acest punct gîndirea lui Les-

[1] În prefața ediției Hermann din 1964, J. Bialostocka repetă acest clișeu inconsistent : „Lessing... nu a fost singurul care a încercat să precizeze deosebirile dintre poezie și pictură. (...) Se poate găsi și la Dubos, Harris, Diderot o distincție între semnele naturale ale picturii și simbolurile convenționale ale poeziei" (pp. 23—24). Originalitatea lui Lessing este, în schimb, bine notată în lucrarea lui M. Marache, *Le Symbole dans la pensée et l'oeuvre de Goethe* (Paris, 1960), în special p. 30. Primul capitol al acestei lucrări este, în mai multe privințe, paralel cu prezenta expunere.

Scanned with OKEN Scanner

sing nu este cu nimic diferită de cea a predecesorilor săi. Or, tocmai de la poezie va pretinde Lessing, în versiunea definitivă, folosirea semnelor motivate. Mai exact, această idee nu va ajunge niciodată la expresia sa „definitivă", căci ea este, mai mult ca oricare alta, reluată, modulată, transformată în fragmentele scrise de Lessing după *Laocoon* și publicate numai după moartea sa.

În locul ecuației simpliste a lui Dubos, Harris și Mendelssohn : pictură = natural, poezie = arbitrar, în gîndirea lui Lessing se elaborează încetul cu încetul o structură cu patru termeni. Mai întîi, limbajul poate fi arbitrar *sau* natural. În primul caz avem de-a face cu proza (adică, în termenii actuali, cu un discurs neliterar), iar în al doilea cu poezia (cu discursul literar). Aceste lucruri sînt foarte explicit spuse în capitolul 17 al lui *Laocoon,* ca răspuns la obiecția manuscrisă a lui Mendelssohn :

> Aceasta este o proprietate a limbajului și a semnelor în general (de a putea, fiind arbitrare, să se refere fără deosebire la succesiv sau la simultan), dar nu prin această calitate sînt ele cele mai potrivite scopurilor poeziei. Poetul nu vrea să fie doar comprehensibil, nu ajunge ca imaginile sale să fie clare și precise ; aceasta îl mulțumește pe prozator, dar poetul dorește să facă ideile ce le trezește în noi atît de vii, încît în înflăcărarea noastră să credem că încercăm impresiile sensibile ale obiectelor înseși (s-ar crede că auzim aici ecoul lui Diderot)... Repet deci : nu-i contest limbajului în general puterea de a descrie, prin mijlocirea diverselor sale părți, un ansamblu material. Poate s-o facă, deoarece semnele pe care le folosește, deși se succed unul după altul, sînt totuși semne arbitrare. Dar îi contest această putere limbajului în calitatea lui de instrument al poeziei, deoarece asemenea descrieri prin cuvinte sînt lipsite de iluzie, principalul caracter al poeziei ; această iluzie, zic, trebuie că le lipsește, deoarece coexistența, caracteristică corpului, se găsește aici în opoziție cu consecutivitatea, carac-

teristică limbajului... Peste tot unde nu este vorba de iluzie și unde nu se tinde decît la o noțiune precisă și pe cît se poate de completă, aceste descrieri de corpuri, excluse din natură, își pot găsi foarte bine locul... (ed. din 1877, pp. 135—140).

Lessing opune „iluzie" și „comprehensiune" (sau „înțelegere") acolo unde noi am fi vorbit despre semne motivate și nemotivate ; el e de aceeași părere cu Baumgarten și Mendelssohn, după care arta nu poate fi decît sensibilă ; dar nu e mai puțin adevărat că el dă o definiție limpede care susține întregul său raționament și care va fi repetată necontenit în secolele următoare : poezia este un limbaj ale cărui semne sînt motivate.

Cum se face această motivație ? Chiar în *Laocoon,* Lessing pune accentul pe imitația temporalității : semnele limbajului urmărindu-se în timp, pot desemna, într-o manieră motivată, tot ceea ce se succede în timp. Or, „obiectele, sau elementele lor, dispuse în ordinea succesiunii, se numesc în sens larg acțiuni. Acțiunile sînt deci obiectul propriu al poeziei" (ed. din 1964, p. 110).

Dar, în fragmentele postume, Lessing are în vedere mai multe alte mijloace de motivare a semnelor. În primul rînd crede, așa cum se crede în mod curent în secolul al XVIII-lea, că limbajul este născut din onomatopee, că la început cuvintele semănau cu lucrurile pe care le desemnau. Astăzi, onomatopeile slujesc poezia : „Din folosința judicioasă a acestor cuvinte, în poezie se naște ceea ce se numește expresia muzicală în poezie" (ed. Blümner, p. 430). La fel stau lucrurile și cu interjecțiile, expresii universale — și deci naturale — ale sentimentelor, de care poeții știu să se folosească.

Un alt mijloc sugerat de Lessing ne aduce foarte aproape de fenomenele „diagramatice" atît de îndrăgite de Jakobson. „Poezia se slujește de asemenea nu numai de cuvinte izolate, ci și de acele cuvinte luate într-o anume ordine. Chiar dacă cuvintele în sinea lor nu sînt semne naturale, succesiunea lor poate avea puterea unui semn natural" *(ibid.,* p. 431). Lessing regretă că acest procedeu, atît de frecvent în poezie, a atras atît de rar

atenția criticilor. (J. E. Schlegel concepea imitația în poezie sub formă de raporturi proporționale, dar mai degrabă în sensul transpoziției analogice, atît de apreciată de Aristotel).

Urmează apoi un mijloc care merită și mai multă atenție : folosirea metaforelor (cuvînt utilizat aici, ca adesea și-n alte locuri, pentru a desemna tropii în general). Și se poate vedea încă o dată în această privință în ce constă originalitatea lui Lessing, originalitate contestată de erudiți. Într-adevăr, diferitele ingrediente ale cuvintelor lui Lessing se vor găsi la mai mulți autori contemporani. J. E. Schlegel, după cum s-a văzut în capitolul precedent, interpreta imitația în poezie ca o asemănare — nu între cuvinte și lucruri, ci între comparant și comparat, între cele două sensuri ale termenului metaforic, (*Abhandlung von der Nachahmung*, 1742). La aceeași epocă, elveținul Breitinger scria în *Kritische Dichtkunst* (1740) că arbitrariul cuvintelor este un handicap pentru poezie, și că, pentru a-i găsi un remediu, aceasta dispune de „figura picturală" *(mahlerische Figur)*, de metaforă, care, spre deosebire de cuvintele obișnuite, este un „semn necesar, natural și eficace" (*Bd.* II p. 312). El ajungea astfel la concluzia că

> maniera de a scrie figurat și ornamentat are un mare avantaj față de maniera comună și proprie ; acest avantaj constă mai ales în faptul că ea ne face nu numai să înțelegem lucrurile prin semne arbitrare, care nu au nici cel mai neînsemnat raport cu semnificația lor, dar că ea descrie aceste lucruri foarte distinct în fața ochilor noștri cu ajutorul unor imagini asemănătoare... Expresia figurată și înflorată nu numai că ne lasă să ghicim gîndurile pornind de la semnele arbitrare, dar le și face în același timp vizibile (*ibid.*, pp. 315—316).

Metafora, astfel descrisă, este după Breitinger de domeniul „extraordinarului", în opoziție cu cel al „verosimilului".

Chiar în anii care au precedat apariția lui *Laocoon*, dihotomia augustiniană (sau considerată ca atare) între semnele artificiale (arbitrare) și naturale — cu includerea metaforei printre acestea — este readusă la viață de leibnizieni, ca G. Fr. Meier care, după ce o evocase în generalitatea ei, o aplică la domeniul esteticii : frumosul fiind considerat, de la Baumgarten încoace, ca o calitate sensibilă, semnele naturale, care nu suferă de abstracțiunea caracteristică semnelor arbitrare, i se potrivesc foarte bine.

> Toate semnele arbitrare trebuie deci să *imite* semnele naturale într-un grad cît mai ridicat cu putință, dacă vor să fie frumoase. (...) Cu cît semnele arbitrare și artificiale sînt mai naturale, cu atît sînt mai frumoase [1].

Sau J. H. Lambert, care scrie în *Neues Organon* (1764) :

> Dacă nu ținem seama decît de sensul propriu, nu putem considera cuvintele, și în special cuvintele-rădăcini ale limbilor, decît ca semne *arbitrare* ale lucrurilor și ale conceptelor. Dimpotrivă, ele au mai multă asemănare dacă sînt luate ca *metafore*, în care mai cu seamă sensul propriu va fi presupus. Totuși, aceste asemănări rezidă nu în asemănarea dintre impresiile făcute de cuvînt și de lucru, ci în cea dintre obiectele ce sînt numite prin mijlocirea metaforei (III, 1, 20, t. II, p. 14).

Descriere a mecanismului metaforic care apare ca să spun astfel, neschimbat la Lessing.

O dată mai mult deci, s-ar putea spune că toate elementele doctrinei lui Lessing existau înaintea lui. Dar să observăm mai îndeaproape cum procedează el. Enumeră în primul rînd toate mijloacele de care dispune poezia pentru a reda limbajul motivat ; și distinge două specii principale : semnele naturale (onomatopei etc.) și

---

[1] *Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften*, 2. Aufl., 1755, 2. Teil, pp. 626, 635..

semnele echivalente celor naturale — dar care nu sînt naturale.

> Poezia nu dispune numai de adevărate semne naturale, ci și de mijloacele de a ridica semnele arbitrare la demnitatea și la puterea celor naturale (ed. Blümner, p. 430).

Metafora își găsește astfel loc într-o serie omogenă. Și iată descrierea ei :

> Cum facultatea semnelor naturale rezidă în asemănarea lor cu lucrurile, metafora introduce în locul acestei asemănări pe care nu o posedă o altă asemănare, între lucrul desemnat și un alt lucru, ceea ce permite reînnoirea conceptului ce devine mai ușor de înțeles și mai însuflețit *(ibid.,* p. 432).

Acolo unde Breitinger se mulțumea să scrie că metafora este un semn asemănător, potrivit din acest motiv cu poezia ; acolo unde Lambert explica natura lingvistică a metaforei, fără să se gîndească însă la o teorie a limbajului poetic, Lessing formulează o teorie unificată, concretă și generală în același timp ; asemănarea pe care se întemeiază metafora *nu este identică* cu cea care se află la baza semnelor motivate (imaginea sau onomatopeea), ele nu sînt echivalente decît din punct de vedere funcțional. Mai mult, Lessing pune în lumină mecanismul care intervine aici : metafora este un semn motivat făcut cu ajutorul semnelor nemotivate. Nimic din toate acestea la Breitinger. Pe de altă parte, s-a văzut cu cîtă insistență afirma elvețianul că toate metaforele servesc la a descrie [1] (iluzie răspîndită în secolul al XVIII-lea). Lessing poate că încă n-are de dat cel mai bun răspuns în această problemă, dar nu afirmă că metafora are în mod necesar un caracter vizual, și se mulțumește să spună că ea înlesnește și înviorează înțelesul...

---

[1] Breitinger va insista iarăși asupra acestei chestiuni în lucrarea consacrată exclusiv problemei figurilor de asemănare : *Critische Abhandlung von der Natur, den Absichten und dem Gebrauche der Gleichnisse* (1740), de exemplu, pp. 7, 113 etc.

Iată cum rezumă Lessing, într-o scrisoare către prietenul său Friederich Nicolai (din 26 mai 1769), poziția sa în legătură cu motivația semnelor verbale (de remarcat că nu va imagina altă motivație decît prin asemănare):

> Poezia trebuie neapărat să caute să-și înalțe semnele sale arbitrare la rangul de semne naturale; căci numai printr-asta se distinge ea de proză și devine poezie. Mijloacele prin care ea săvîrșește acest lucru sînt: sonoritatea cuvintelor, ordinea cuvintelor, măsura silabelor, figurile și tropii, comparațiile etc.

Toate aceste mijloace apropie poezia de o artă cu semne motivate, dar nu devine niciodată în întregime o asemenea artă; întotdeauna mai rămîn și semne lingvistice nemotivate. Întotdeauna, cu o singură excepție care va căpăta, din această pricină, o valoare exemplară în ochii lui Lessing.

> Genul superior al poeziei este cel care transformă semnele arbitrare în semne în întregime naturale. Acesta este genul dramatic; căci aici cuvintele încetează să mai fie semne arbitrare și devin semnele naturale ale unor lucruri arbitrare [1].

Cuvintele desemnează atunci cuvinte (Leonardo spunea disprețuitor: cuvintele nu pot desemna decît cuvinte): motivația este totală, chiar dacă aceste cuvinte desemnate sînt, în ceea ce le privește, „arbitrare", adică incomprehensibile în afara unei anumite limbi și a unei anumite culturi. Astfel, așa cum făcuse înaintea lui abatele Dubos, Lessing ridică poezia dramatică (tragedia) pe culmea genurilor poetice.

Limbajul are semne motivate (în poezie) și nemotivate (în proză); dar pictura, la rîndul ei, cunoaște și ea cele două tipuri de semne și posedă deci două varietăți distincte: și aici Lessing se separă de ortodoxia reprezentată de Dubos, Harris, Mendelssohn. „Nu orice folosire

---

[1] *Lessings Briefwechsel mit Mendelssohn und Nicolai über das Trauerspiel*, editată de v. R. Petsch, Darmstadt, 1967, pp. 319—320.

a semnelor arbitrare succesive auditive este poezie. De ce orice folosire a semnelor naturale coexistente vizuale ar fi pictură, de vreme ce se spune că pictura e sora poeziei ?“ întreabă el în *Fragmente* (p. 452) ; și în aceeași scrisoare către Nicolai :

> Poezia și pictura pot să fie la fel de bine naturale ca și arbitrare ; în consecință, trebuie să existe o dublă pictură și o dublă poezie : sau cel puțin amîndouă vor avea un gen superior și un gen inferior.

Lessing nu pare să fi dezvoltat prea mult această idee : nu găsim în lucrările lui o listă, simetrică și inversă precedentei, privitoare la semnele arbitrare în pictură. Întîlnim în schimb o sugestie despre maniera în care aceleași semne naturale încetează să mai fie în întregime astfel. Căci, dacă trăsăturile unui portret păstrează aceleași raporturi ca și în original, ele nu au aproape niciodată aceleași *dimensiuni*.

> Astfel, pictorul care nu vrea să se servească decît de semne în întregime naturale trebuie să picteze în mărime naturală, sau cel puțin la dimensiuni care nu se îndepărtează simțitor de aceasta.
>
> Orice pictor de miniaturi practică „arbitrariul“.
>
> Un chip omenesc de dimensiunile unei palme, a unui deget este într-adevăr tabloul unui om ; dar, într-o anume măsură, nu este decît un tablou simbolic : eu sînt conștient mai mult de semn decît de lucrul desemnat... (ceea ce pentru Lessing este un indiciu al arbitrariului) (ed. Blümner, p. 428).

Argumentarea lui Lessing este seducătoare prin rigoarea sa. Dar așa fiind, lămurește ea natura artei în general, a „imitației artistice“ în special ? Ne îndoim. Este evident că aici cuvîntul „imitație“ se pretează la interpretări greșite, se ezită între imitația ca reprezentare sau punere în scenă, și imitația ca producere a unui obiect asemănător cu modelul. Pentru arta limbajului, numai prima interpretare a termenului are un sens. Dar, profitînd într-un anume fel de confuzia dintre cele două accepții ale cuvîntului, care se poate produce cînd se

Scanned with OKEN Scanner

vorbește despre pictură, Lessing se preface a crede, sau crede, că și pentru poezie „imitație" trebuie înțeles în sensul de „asemănare". De unde, apariția unui paradox care putea să nu existe pentru Dubos sau Harris : se spune despre poezie că este „asemănătoare" (deoarece ascultă de principiul imitației) și în același timp că nu este (deoarece uzează de semne arbitrare). Dar paradoxul, după cum se vede, provine din faptul că Lessing a schimbat, de la un rînd la altul, sensul cuvintelor.

Este dificil să situăm aceste idei ale lui Lessing raportîndu-le la trecerea de la clasici la romantici. În măsura în care încearcă să concilieze principiul imitației, el ține, ca și Batteux, Diderot etc., de ultimele manifestări ale spiritului clasic. În măsura însă în care deplasează problematica imitației fără să mai facă din ea un raport între semne (sau imagini) și univers, ci un raport între semnificant și semnificat, deci interior semnului — în măsura în care, altfel spus, face din *imitație* o *motivație* — Lessing anunță clar doctrina romantică a limbajului poetic ; mai mult chiar, el apare ca fondatorul ei ; filiațiunea celor două doctrine, clasică și romantică, rezidă foarte exact în această trecere de la primul concept la cel de-al doilea. Dar cum se poate concilia, la Lessing sau la continuatorii săi, de la A. W. Schlegel pînă la Jakobson, constatarea că semnele lingvistice sînt arbitrare și afirmația că poezia folosește semne motivate ? Chiar dacă e repetată de două sute de ori, o idee nu devine neapărat adevărată...

Adevărul este că Lessing a fost primul care a integrat cu hotărîre teoria artei într-o reflecție generală despre semn, primul de asemenea care a afirmat explicit înrădăcinarea fiecărei arte în materialul său, deci a literaturii în limbaj. Și poate că fermitatea gîndirii sale va fi dat imitației o lovitură mai gravă decît oricare alta, chiar în momentul cînd încerca s-o protejeze : el dovedea *a contrario* că domnia imitației asupra gîndirii estetice se apropia de sfîrșit. Romantismul era gata să se nască.

Scanned with OKEN Scanner

CRIZA ROMANTICĂ

Naşterea. Alegerea pretendentului. Sfîrşitul imitaţiei. Doctrina. *Romantism.* Simfilosofie. Producţie. Intranzitivitate. Coerenţă. Sintezism. Indicibilul. Athenaeum 116. *Simbol şi alegorie.* Goethe. Schelling. Alţii. Creuzer şi Solger

NAŞTEREA

Pentru a relata naşterea semioticii occidentale, am început prin a alege un punct de sosire ; sfîntul Augustin — a cărui doctrină am interpretat-o ca fiind rezultatul unei întregi serii de influenţe heterogene ; tema mea era, de fapt, sfîntul Augustin şi predecesorii. Pentru a explora naşterea esteticii romantice (dar de ce trebuie puse în paralel două tipuri de reflecţii atît de diferite ?), mă văd obligat să adopt un demers strict simetric şi invers : voi porni de la scrierile unui singur autor, care-mi pare a conţine în germene toate doctrinele estetice ale romantismului şi voi urmări apoi influenţele, directe sau indirecte, pe care acest autor le-a putut exercita asupra contemporanilor săi sau asupra celor mai tineri ; voi prezenta estetica romantică — sau mai degrabă acea parte care mă interesează în prezentul context — ca o expansiune a acestor scrieri iniţiale, expansiune al cărei ultim avatar îl reprezentăm poate chiar noi. Tema mea va fi deci de data aceasta : un autor şi succesorii săi. Primul meu autor încheia şi sintetiza antichitatea clasică, al doilea anunţă şi deschide modernitatea noastră.

ALEGEREA PRETENDENTULUI

Şi cine e fericitul ales ? S-ar putea şovăi între mai multe nume. Alegerea mea s-a îndreptat spre Karl Philipp Moritz, mai degrabă decît spre Herder, Rousseau,

Scanned with OKEN Scanner

Vico sau Shaftesbury (spre a nu menționa decît candidații cei mai serioși) ; dar sînt conștient că această decizie este întrucîtva arbitrară, deoarece la urma urmelor ea se bazează pe o judecată de valoare foarte subiectivă. Mie mi se pare că Moritz este primul care a *reunit* în opera sa toate ideile (deoarece se înțelege că nu le-a inventat el) care vor determina profilul esteticii romantice. Acest rol precis — și, dealtminteri, destul de limitat (aici se oprește orice paralelă cu sfîntul Augustin) — face din el un punct de plecare comod pentru ancheta mea.

De fapt, mai există și o a doua rațiune a acestei alegeri : este vorba de faptul că reprezentanții cei mai tipici ai romantismului, în expunerile lor sistematice despre noua doctrină, critică și resping masiv orice tradiție anterioară spre a nu scoate din uitare decît un singur nume, spre a nu cruța de dispreț decît un singur autor : acesta este tocmai Moritz. Acest elogiu excepțional nu este dealtminteri lipsit de ambivalență : de îndată ce i-a fost acordat acest rol de frunte, se fac unele rezerve, de parcă ar exista teama că o admirație fără limite ar umbri meritele celui ce o formulează.

De pildă, mai întîi August Wilhelm Schlegel, în primul volum al lucrării sale *Poeții despre literatură și artă*, referitoare la *Doctrina artei* (note pentru un curs din 1801) : după ce trece în revistă toate teoriile din trecut, după ce le critică pe toate, după ce își expune concepția proprie, sau mai degrabă pe cea a *Athenaeum*-ului, adaugă :

> Nu există decît un singur autor după cîte știu eu, care să fi folosit anume, în sensul său cel mai înalt, principiul imitației în artă : acesta este Moritz, în mica sa lucrare *Despre imitația formatoare a frumosului*. Păcatul acestei scrieri constă în aceea că Moritz, în ciuda spiritului său într-adevăr speculativ, negăsind nici un punct de sprijin în filosofia vremii, s-a rătăcit ca un singuratic pe greșitele

cărări (Irrgängen) mistice (p. 91; trad. fr., pp. 397—398 [1]).

Toate ideile lui Mortiz citate sau rezumate de Schlegel în paginile următoare sînt aprobate fără rezerve; și totuși, formula introductivă, deși îl plasează pe Moritz într-o poziție excepțională ne recomandă să nu-l urmăm pe cărările greșite calificate în grabă drept mistice. Dar ciudățenia acestei atitudini nu devine cu adevărat bătătoare la ochi decît dacă este citit un nou pasaj figurînd în *Filosofia artei* a lui Schelling (note pentru un curs din 1802), în care este vorba despre mitologie (concept central pentru Schelling):

> Un mare merit al lui Moritz este acela de a fi reprezentat primul printre germani și în general, mitologia ca un absolut poetic caracter ce îi este propriu. Deși ultima împlinire a acestei idei lipsește la el, și nu poate arăta decît că așa se petrec lucrurile în aceste poezii dar nu necesitatea și baza *(Grund)* acestei stări de lucruri, totuși sensul poetic domnește peste tot în prezentarea sa, și poate *(vielleicht)* că se recunosc într-asta urmele lui Goethe, care a exprimat acestei idei peste tot în propria-i operă și care fără îndoială *(ohne Zweifel)*, le-a trezit și la Moritz (V p. 412),

Acest enunț este mai complex decît cel al lui Schlegel. Schelling începe prin o apreciere superlativă: Moritz este primul nu numai printre germani, ci și în general... (să remarcăm în plus, spre cinstea lui Moritz, faptul că Schlegel și Schelling îi acordă primul loc în domenii diferite). Urmează o primă rezervă: departe de a fi prea mistic, Moritz este de data aceasta într-un anume fel, prea puțin: nu știe să aprofundeze lucrurile, este lipsit de *Grund*. Dar înainte chiar de a se termina fraza, urmează o a doua lovitură, mult mai dureroasă: ceea ce este bun la Moritz e poate o urmă a lui Goethe — un

---

[1] Pentru referințele și abrevierile acestui capitol a se vedea nota bibliografică de la sfîrșitul capitolului.

„poate" care devine imediat „fără îndoială" în propoziţiunea următoare (şi ultima).

Atîtea coincidenţe merită o explicaţie. În ceea ce mă priveşte, o voi căuta la marele binefăcător al lui Moritz, şi al atîtor altora, la cel a cărui umbră imensă a făcut ca multă vreme să fie neglijaţi cei pe care îi ascundea, şi mai ales pe Moritz : la Goethe. Goethe îl întîlneşte pe Moritz la Roma în 1786 ; îl cucereşte, devine inspiratorul lui, face din Moritz purtătorul său de cuvînt (în orice caz, aşa ni se spune) ; se ocupă de el în timpul bolii. După reîntoarcerea în Germania, îl invită la Weimar, unde Moritz este introdus într-o societate distinsă ; după care îi găseşte un post de profesor la Berlin, unde Moritz rămîne pînă la sfîrşitul vieţii — patru ani.

După părerea generală, Moritz nu este decît un purtător de cuvînt al lui Goethe. Ca să arăt că ideea e falsă, nu aduc decît o singură dovadă : *Eseul* lui Moritz care conţine toate ideile importante datează din 1785, deci cu un an înaintea întîlnirii cu Goethe. Cum s-a născut totuşi această opinie generală ? A pornit chiar de la Goethe. În recenzia-rezumat pe care o consacră cărţii lui Moritz despre imitaţie, el afirmă că era de faţă cînd autorul îşi scria lucrarea. În *Călătorie în Italia*, vorbind de aceeaşi carte, e mai brutal : „S-a născut din convorbirile noastre pe care Moritz le-a utilizat şi elaborat cum a crezut el". (JA, 39, p. 29). Treizeci de ani mai tîrziu, într-o notiţă intitulată *Einwirkung der neueren Philosophie* (1820), el simte iarăşi nevoia să afirme : „Am discutat îndelung cu Moritz, la Roma, despre artă şi despre exigenţele ei teoretice ; un mic volum tipărit este şi astăzi mărturia rodnicelor şovăieli de altădată" (JA, 39, p. 29).

Dacă astfel sună versiunea scrisă ce se mai poate crede despre aprecierile orale pe care, fără îndoială, că le-au auzit Schlegel şi Schelling, intimii lui Goethe, chiar în primii ani ai secolului ? Ne-am putea forma o idee despre acestea citind alte două referinţe despre Moritz în *Călătoria în Italia* tot amabile şi condescendente :

Scanned with OKEN Scanner

> Este un om deosebit de bun ; ar fi ajuns mult mai departe dacă ar fi găsit din timp în timp niște persoane totodată capabile și suficient de afectuoase spre a-i arăta ce poate (JA, 26, pp. 202—203). Are un fel foarte judicios și just de a vedea lucrurile ; sper că va găsi și timpul de a deveni profund *(gründlich)* (JA, 27, p. 94).

Nu s-ar părea acum că auzim, în fraza unde Schlegel regretă solitudinea lui Moritz, un ecou al acestei prime descrieri ? Și în cea a lui Schelling, deplîngînd lipsa *Grund*-ului, o parafrază a celei de-a doua ?

Chiar dacă n-ar fi să ținem seama decît de această soartă deosebită, făcută din elogii care au contribuit mai cu seamă la a-i ascunde ideile și adevăratul său rol, și Moritz merită să-i acord, la rîndul meu, un loc de prim rang.

SFÎRȘITUL IMITAȚIEI

Dar să reluăm firul istoriei noastre de acolo de unde l-am lăsat înainte de acest interludiu anecdotic : anume de la faptul că estetica este stînjenită de conceptul de imitație. Nu o satisface, dar nu știe cum să se debaraseze de el ; situație din care rezultă seria aceea de ajustări mai mult sau mai puțin stîngace pe care le-am amintit în ultimele două capitole.

Aceasta era starea de lucruri în, să zicem, 1750. Să sărim acum o jumătate de secol și să deschidem *Doctrina artei de* A. W. Schlegel la paginile care tratează despre imitație. O cu totul altă impresie se degajă din ele : între aceste două date a avut loc criza ce-a dat naștere romantismului. Deosebirea care sare imediat în ochi este aceea că acum lumea își îngăduie să critice fățiș principiul imitației ; de fapt, aceleași reproșuri sau întrebări pe care i le adresam și eu prezentînd doctrinele lui Diderot, Lessing și ale contemporanilor lor, se găsesc clar și strălucit formulate în lucrarea lui Schlegel.

Scanned with OKEN Scanner

În primul rînd, aplicarea strictă a principiului imitației (cea pe care eu am numit-o „gradul zero") conduce la absurd : dacă arta ar izbuti să i se supună, deci să producă copii perfecte, nu se mai vede în ce-ar consta interesul ei, de vreme ce prototipul există. Schlegel își imaginează, glumind, că acest interes ar putea fi absența tuturor dezavantajelor fizice percepute odată cu modelul.

> Așa, de pildă, superioritatea unui arbore pictat față de un arbore real ar consta în aceea că pe frunzele lui nu vin să se așeze nici omizi, nici insecte. Așa se face că locuitorii satelor din nordul Olandei, din motive de curățenie, nu plantează arbori adevărați în micile curți ce le înconjoară casele, și se mulțumesc să picteze de jur-împrejur, pe ziduri, arbori, garduri vii ghirlande de verdeață, care, în plus, se mențin verzi și iarna. Pictura de peisaje ar servi în consecință numai pentru a avea în odaie prin preajmă o natură într-un anume fel abreviată, în care se pot mai ușor contempla munții, fără să fii expus la aspra lor temperatură, și fără să fii obligat să-i urci (p. 85 ; trad. fr., p. 388).

Dar o asemenea idee despre natura artei nu este numai ridicolă ; ea e și falsă : căci oricine știe că opera de artă ascultă de niște convenții care n-au nici o replică în natură, obiect presupus al imitației (Hermogene își ia aici revanșa asupra lui Cratil). Așa se petrec lucrurile cu *versul* în poezie, cu *ritmul* în muzică, și chiar și în artele plastice : dacă se uită convențiile, „nu trebuie să rîdem de omul acela care găsea că bustul nu e suficient de asemănător, deoarece persoana, spunea el, trebuie să fi avut mîini și picioare". Sau vom fi precum chinezul acela care, „la vederea picturilor englezești a întrebat dacă personajele erau într-adevăr chiar atît de murdare pe cît păreau sub efectul luminii și al umbrelor" (pp. 86—87 , trad. f. 391).

Nu se poate corecta principiul imitației amendînd obiectul, așa cum voia Batteux (și, în mod diferit, Diderot) : a spune că imiți „frumoasa natură" înseamnă să

introduci un al doilea principiu, cel al frumuseții, fără a căuta să-l înțelegi.

> Din două una : sau se imită natura așa cum ni se înfățișează, și atunci adesea ea poate să nu ne mai pară frumoasă ; sau o reprezentăm mereu frumoasă, și aceasta nu mai înseamnă a o imita. De ce să nu spunem mai degrabă că arta trebuie să reprezinte frumosul, fără să lase cu totul deoparte natura ? (p. 85 ; trad. fr., p. 389).

Paradox pe care, după cîțiva ani, Schelling îl va scoate și mai clar în evidență (în discursul său *Despre raportul dintre artele figurative și natură,* 1807) :

> Apoi, discipolul naturii trebuie să imite tot ce are ea, și totul în toate părțile lui ? El trebuie să reproducă numai obiectele frumoase, iar din acestea numai ceea ce este frumos și desăvîrșit. În acest fel principiul se determină mai precis. Dar în același timp se pretinde că, în natură, imperfecțiunea este amestecată cu perfecțiunea, urîtul cu frumosul. Dar cel care n-are cu natura alt raport decît cel de a o imita servil cum va putea să deosebească una de alta ? (VII, p. 294).

Schelling însuși trăsese concluziile acestei contradicții într-o scriere anterioară, ultimul capitol din *Sistemul idealismului transcendental* (1800). Dacă regula artei este frumusețea, arta este o întrupare a frumuseții care este superioară naturii, aceasta fiind guvernată (și) de alte principii decît frumusețea. În consecință, departe de a trebui să imite natura, arta ne dă măsura judecății pe care o facem despre frumusețea naturală : ierarhia artei și a naturii este inversată.

> Prin urmare, în ceea ce privește părerea potrivit căreia imitația naturii ar trebui să fie principiul artei, natura, care nu este decît accidental frumoasă, este departe de a putea servi ca regulă pentru artă ; drept care, principiul și norma judecăților privind frumusețea naturală trebuie căutate în produsele cele mai desăvîrșite ale artei. (III, p. 622).

Scanned with OKEN Scanner

Vechea interpretare a principiului imitației nu mai poate fi susținută. Cum se poate explica atunci raportul incontestabil pe care-l întreține operele de artă cu natura ? Interpretînd principiul imitației într-un chip nou. Dacă ar fi să-i dăm crezare lui Schlegel, meritul deosebit al lui Moritz este acela de a fi descoperit și de a fi practicat această interpretare.

DOCTRINA

Inovația introdusă de Moritz este într-adevăr radicală : în timp ce, înainte, pentru a împăca principiul imitației cu faptele era suficient să se alăture la „a imita" un adverb moderator, sau, supremă îndrăzneală, obiectul să-i fie calificat în chip deosebit („frumoasa natură", „idealul"), Moritz schimbă subiectul verbului și totodată semnificația lui. Cea care imită nu mai este opera. Ci artistul.

Dacă există imitație în arte, ea e în activitatea creatorului : nu opera copiază natura, ci artistul, și el o copiază producînd opere. Dar sensul cuvîntului natură nu este același în ambele cazuri : opera nu poate imita decît *produsele* naturii, în timp ce artistul imită natura în măsura în care aceasta este un principiu *producător*. „*Artistul înnăscut,* scrie Moritz, nu se mulțumește să observe natura, el trebuie s-o imite, s-o ia ca model, și să formeze *(bilden)* să creeze ca ea" (p. 121). Ar fi deci mai exact să se vorbească nu de imitație, ci de construcție : facultatea caracteristică a artistului este o *Bildungskraft,* o facultate de formare (sau de producere) ; tratatul estetic principal al lui Moritz se intitulează, semnificativ, *Despre imitația formatoare de frumos* (1788). *Mimesis* : da, dar cu condiția de a fi înțeleasă în sensul de *poiesis.*

Schlegel forțează, firește, lucrurile atribuind această idee exclusiv lui Moritz. Înaintea lui, Shaftesbury în Anglia, Lessing, Herder în Germania, începuseră însă să situeze imitația între creator și Creator, nu între

două creații (aceasta ca surse imediate ; căci se poate ajunge pînă la Empedocle pentru a găsi o primă formulare a acestui paralelism). Ei au exploatat analogia, ce se impunea, între Dumnezeul creator al lumii și artistul autor al operei sale ; Herder scria chiar : „Artistul a devenit un Dumnezeu creator.“ Shaftesbury făcuse apel la imaginea lui Prometeu, deosebit de potrivită în acest context : zeul creator devine simbol al artistului. Moritz aparține însuși acestei tradiții ; el scrie în *Doctrina zeilor :*

> Prometeu muie cu apă pămîntul încă amestecat cu particule cerești, și creă omul după chipul zeilor, astfel că acesta este singurul ce-și ridică privirea spre cer, în vreme ce dobitoacele celelalte își pleacă spre pămînt capul. (...) Iată de ce, în vechile opere de artă, Prometeu este reprezentat (...) cu un vas la picioarele sale, în fața lui un tors omenesc, pe care-l face din argilă, toată puterea gîndirii lui pare concentrată la săvîrșirea acestui act. *(Götterlehre,* pp. 24 și 25)[1].

În consecință, momentul formării va prima asupra rezultatului format ; orice termen valorificat va fi atras de partea procesului de producere. Moritz scrie : „Natura frumosului constă în aceea că ființa sa interioară se găsește în afara limitelor facultății de a gîndi, în brusca sa apariție, în propria sa devenire“ (pp. 77—78). Prima jumătate a acestei fraze afirmă un anume aspect irațional al frumosului ; cea de-a doua îl situează în actul devenirii. Această atenție preferențială explică de ce, în estetica romantică, accentul nu va mai cădea pe raportul de reprezentare (între operă și lume), ci pe raportul de expresie : cel care leagă opera de artist.

În acest nou cadru, opera și natura au comun faptul că sînt totalități închise, universuri totale — de vreme

---

[1] Despre istoricul acestei comparații, cf. O. Walzel, *Das Prometheussymbol von Shaftesbury zu Goethe,* München, 1932. O altă carte a lui Walzel, *Grenzen von Poesie und Unpoesie,* Frankfurt, 1937, se referă la ansamblul notațiilor fundamentale pentru estetica epocii.

Scanned with OKEN Scanner

ce creația operelor nu este prin nimic diferită de cea a lumii, și că la fel stau lucrurile cu produsele create. Asemănarea nu se mai situează la nivelul formelor similare, ci la cel al existenței unei structuri interne identice ; raportul dintre părțile constitutive este același, variază doar coeficientul mărimii ; opera nu este imaginea, ci diagrama lumii.

> Frumoasa totalitate ieșind din mîinile artistului care a format-o este deci o urmă a frumosului superior lăsată pe marea totalitate a naturii (p. 73). Facultatea de a acționa... prinde dependența din lucruri și, cu ceea ce a luat, asemănătoare printr-asta cu însăși natura, formează un tot *arbitrar* existînd în sine (p. 74).

Organizarea este aceeași și aici și dincolo — dar ea ne apare „în mare în natură, aici (în artă) în mic“ (p. 76). Iată-ne reîntorși la doctrina neoplatoniciană despre microcosmos și macrocosmos.

În această nouă perspectivă, nu se schimbă numai conținutul noțiunii de imitație, ci și locul ei. Eu mi-am început expunerea doctrinei lui Moritz prin noua sa interpretare a imitației, pentru că punctul meu de plecare era, aici, teoria estetică anterioară, al cărei concept central era imitația. La Moritz însă lucrurile stau altfel. Ca și lumea, opera de artă este o totalitate suficientă ei înseși ; în măsura în care opera seamănă cu lumea, nu mai are nevoie să-și afirme raportul cu aceasta. Conceptul central al esteticii lui Moritz este, la drept vorbind, totalitatea ; el preferă să-i dea numele de frumos.

Ideile lui Moritz luate separat nu sînt noi ; dar sinteza sa da. Acest lucru este îndeosebi frapant pentru noțiunea de frumos, care combină — pentru prima oară, se pare — două idei îndeobște emise în epoca sa. Pe de o parte, ca și dascălul său Mendelssohn, Moritz vrea să separe estetica de etică, frumosul de util. Mai specific este la el faptul că renunță la definirea frumosului prin plăcerea ce o procură (ca la J. E. Schlegel), căci atunci nu s-ar mai putea face distincția între frumos și util ; pentru Moritz, o asemenea definiție este prea psihologică și

Scanned with OKEN Scanner

subiectivă. Necesitatea unei separări de util îl conduce la definirea frumosului mai întîi într-o formă negativă :

> Aşadar, un lucru nu poate fi frumos pentru că ne produce plăcere, căci atunci orice-ar fi util ar fi şi frumos ; dar ceea ce ne produce plăcere fără să fie propriu-zis util este ceea ce numim noi frumos (p. 6).

În mod paradoxal frumosul se apropie mai degrabă de inutil decît de util :

> Conceptul de inutil, în măsura în care acesta nu are nici un scop, nici o raţiune de a fi, se leagă mai strîns de conceptul de frumos, în măsura în care acesta nu are nici el nevoie de nici un scop, de nici o raţiune de a fi în afară de sine, dar posedă întreaga sa valoare şi scopul existenţei sale în el însuşi (p. 69).

Această apropiere nu este o definiţie. Frumosul este inutil dintr-un motiv precis : în timp ce utilul, însuşi cuvîntul o arată, îşi găseşte un scop în afară de sine, frumosul e ceea ce nu are nevoie de nici o justificare externă : un lucru este frumos în măsura în care este intranzitiv.

> Obiectul pur util nu este deci în el însuşi un tot, un lucru desăvîrşit *(Vollendetes),* şi nu devine astfel decît atunci cînd îşi atinge scopul în mine ; altfel spus, el se desăvîrşeşte în mine. Totuşi, în considerarea frumosului, eu scot scopul din mine şi îl strămut în obiect : îl consider ca ceva *desăvîrşit în el însuşi,* şi nu în mine, el constituie deci un tot în sine, şi îmi produce plăcere *pentru el însuşi.* (...) Îmi place frumosul mai degrabă pentru el însuşi, în timp ce utilul nu-mi place decît pentru mine însumi (p. 3).

Sau :

> Frumosul nu pretinde un scop în afara lui, căci el este atît de desăvîrşit în sine, încît scopul existenţei sale se găseşte în întregime în el însuşi (p. 69) Esenţa frumosului constă în *desăvîrşirea* sa în sine (p. 79).

Conceptele de frumos și de totalitate vor deveni deci cvasisinonime :

> Conceptul unui tot existînd în el însuși este strîns și intim legat de cel de frumos (p. 71).

Afirmația după care orice totalitate, orice operă își găsește scopul în ea însăși are implicații importante. Ne amintim de opoziția pe care o stabilea sfîntul Augustin între aceste două activități, a te folosi și a te bucura : un obiect este folosit în vederea altui lucru, te bucuri de el pentru el însuși. Dar în optica lui Augustin, și în cea a creștinismului în general, nu există decît un obiect care poate fi considerat ca scop ultim și de care te poți bucura : acesta este Dumnezeu. Se poate măsura importanța răsturnării, și anvergura ei, răsturnare despre care aș spune că este politică : ierarhia este înlocuită de democrație, supunerea, de egalitate ; orice creație poate și trebuie să fie obiect de bucurie ; la aceeași întrebare — poate fi omul obiect de care să te bucuri ? — sfîntul Augustin răspunde negativ, iar Moritz printr-un elogiu al omului.

> Omul trebuie să învețe a simți din nou că există pentru el însuși — el trebuie să simtă că, în orice ființă gînditoare, întregul există pentru fiecare luat în parte, exact cum fiecare în parte există pentru întreg (p. 15). Nu trebuie niciodată să considerăm omul luat în parte ca o ființă exclusiv *utilă,* ci și ca o ființă *nobilă,* care își are propria valoare în sine însuși. (...) Spiritul omului este un tot desăvîrșit în sine (p. 16).

A fi, într-un fel intranzitiv, devine o valoare supremă pentru Moritz, și el își termină tratatul *Despre imitația formatoare de frumos* cu aceste exclamații : „*Noi înșine sîntem,* acesta este gîndul nostru cel mai înalt și cel mai nobil. De pe buzele muritoare nu poate scăpa despre frumos vorbă mai sublimă decît : frumosul există !“ (p. 93).

Pe de altă parte însă, Moritz menține o a doua definiție a frumosului, pe care ar fi putut-o găsi la Diderot, sau la unul din nenumărații săi predecesori, potrivit

căreia frumosul rezultă din relația armonioasă a părților ce compun obiectul. El scrie, de exemplu :

> Cu cît părțile unui lucru frumos au raporturi cu ansamblul lor, adică chiar cu acest lucru, cu atît el este mai frumos (p. 72). Cu cît părțile izolate ale unei opere de artă și pozițiile lor unele în raport cu altele sînt *necesare*, cu atît opera este mai frumoasă (p. 120).

Geniul lui Moritz constă în aceea că aceste două idei, departe de a se opune sau de a rămîne izolate, se combină și se completează la el într-o formă... armonioasă. Tocmai pentru că lucrul frumos nu este necesar, părțile lui trebuie să fie necesare una alteia precum și întregului pe care îl formează. Această interdependență va fi stabilită de Moritz odată cu prima sa lucrare estetică, datînd din 1785 :

> Cînd unui obiect îi lipsește utilitatea externă sau scopul extern, ele trebuie căutate chiar în obiect, dacă acesta trebuie să trezească în mine plăcere ; sau : eu trebuie *să găsesc în părțile izolate ale acestui obiect atîta finalitate încît să uit să întreb : dar la ce bun întregul ?* Pentru a folosi alte cuvinte : în fața unui obiect frumos, eu trebuie să încerc plăcere numai pentru el însuși : în acest scop, absența finalității externe trebuie să fie compensată printr-o finalitate internă ; obiectul trebuie să fie ceva desăvîrșit în el însuși (p. 6).

Terminologia lui Moritz nu este foarte fermă : el opune cînd absența scopului la prezența unei finalități, cînd finalitățile interne și externe ; dar ideea sa e clară ; și începînd cu el, *coerența* internă a ceea ce este frumos se găsește indisolubil legată de *intranzitivitatea* externă : „a-și găsi scopul în sine însuși“ va merge mînă în mînă cu „a fi dotat cu un caracter sistematic“. Exact asupra acestui punct, estetica kantiană (aspectul pe care îl rezumă formula „finalității fără scop“) nu este cu nimic mai avansată decît cea a lui Moritz.

Încă Winckelmann spunea : „Scopul adevăratei arte nu este imitarea naturii, ci crearea frumuseții“ ; numai

că nu știa să ducă mai departe această afirmație. Abia cu Moritz arta devine mai presus de orice o întrupare a frumosului. Iată o formulare ce sintetizează această nouă atitudine : „Orice operă de artă este mai mult sau mai puțin o amprentă a marelui tot al naturii înconjurătoare ; ea trebuie să fie considerată și ca *un tot existînd prin el însuși*, care, precum marea natură, *își are scopul în sine însuși*, și există pentru el însuși“ (p. 122). Deci nu întîmplător titlul primului text despre estetică scris de Moritz, care-l amintește și îl inversează pe cel al lui Batteux, anunță dominația frumosului asupra artei : *Încercare de a reuni toate artele frumoase și științele sub noțiunea desăvîrșirii în sine*.

Dacă arta și natura țin în aceeași măsură de o analiză făcută în numele frumosului, ele nu sînt totuși echivalente : operele naturii pot fi și *folosite*, ceea ce nu se poate întîmpla cu operele de artă. Deci, din punctul de vedere al frumuseții — Moritz anunțînd aici fraza lui Schelling anterior citată — arta este superioară naturii.

> Mișcarea progresivă a gîndurilor unele spre altele, sau transformarea progresivă a finalității externe în finalitate internă, sau, mai pe scurt, *desăvîrșirea în sine* pare să fie în exclusivitate scopul *conducător* al artistului în opera sa de artă. Artistul trebuie să caute să readucă scopul, care în natură este totdeauna exterior obiectului, chiar în interiorul acestui obiect, și să-l facă astfel desăvîrșit în sine. Atunci vedem un tot acolo unde nu distingeam decît părți cu scopuri divergente (p. 153).

Aceste fraze stabilesc privilegiul artei asupra naturii și totodată legea artei : conversiunea finalității externe în finalitate internă.

Un exemplu frapant al aplicării acestui principiu la teoria diferitelor arte ne este furnizat în *Încercare de prozodie germană* (1786), în care Moritz definește opoziția între vers și proză prin cea între hetero și autotelic ; sau mai degrabă printr-o comparație (Malherbe ar putea fi la originea ei ; se găsește și în *Arta de a scrie* de

Condillac) ai cărei termeni se opun în același fel : comparația dintre dans și mers.

> Cu discursul lucrurile stau ca și cu *mersul*. Mersul obișnuit își are scopul *în afara lui*, nu este decît un *mijloc* de a ajunge la un scop, și el tinde neîncetat spre acest scop fără să țină seama de regularitatea sau neregularitatea pașilor separați. Dar pasiunea, de exemplu bucuria ce te face să țopăi, *trimite mersul înapoi în el însuși*, și pașii separați nu se mai deosebesc între ei deoarece fiecare apropie și mai mult scopul ; ei sînt toți egali, căci mersul nu mai este îndreptat spre un scop, ci are loc mai curînd *pentru el însuși*. Cum în felul acesta pașii separați au dobîndit o *importanță egală*, pofta *de a măsura și de a subdiviza ceea ce a devenit identic cu natura* devine irezistibilă ; astfel s-a născut *dansul* (pp. 185—186).

Din clipa în care pașii nu mai servesc la apropierea de un scop, apare organizarea internă : măsura. La fel, cînd cuvintele se produc „pentru ele însele", cînd vorbirea se află „trimisă înapoi în ea însăși" își face apariția versul, adică organizarea internă în numele unei legi autonome (p. 187). Versul este un discurs dansant, căci dansul este o activitate intranzitivă și în același timp structurată [1].

Coerența internă, considerată drept caracteristică a operei de artă, se regăsește în toate straturile care o alcătuiesc, deci și în aspectul material și spiritual, după cum și în conținutul și forma ei. Dar formă și conținut, materie și spirit sînt contrarii ; se poate deci caracteriza altfel opera de artă spunîndu-se că ea realizează fuziunea contrariilor, sinteza opușilor. Moritz o va face atît în ceea ce privește arta, de vreme ce scrie că „frumosul

---

[1] Despre această idee a lui Moritz, cf. H. J. Schrimpf, „Ver ist tantzhafte Rede. Ein Beitrag zur deutschen Prosodie aus dem achitzehnten Jahrhundert", în W. Foerste & H. K. Bork (Hrsg.), *Festschrift für Jost Treier zum 70. Geburtstag*, Köln-Gratz, 1964, pp. 386—410.

Scanned with OKEN Scanner

tragic superior este format prin juxtapunerea contrariilor" (p. 203), cît și în ceea ce privește mitologia, care pentru el, la fel ca mai tîrziu pentru Schelling, va juca un rol analog cu al artei. Imaginile mitologiei grecești, culme a evoluției mitologiei însăși, se caracterizează prin sintetismul și prin capacitatea de a absorbi și de a releva incompatibilitatea contrariilor.

> Faptul că în înalta creație divină a Minervei, la fel ca și la Apolo, se regăsesc laolaltă cele ce sînt întru totul contrarii, înfrumusețează această poezie și devine aici, ca să zic așa, o limbă superioară care, într-o expresie, adună un mare număr de concepte ce răsună armonios unul în celălalt, în vreme ce altminteri sînt izolate și dispersate *(Götterlehre*, pp. 101—102).

Autonomia unei totalități este condiția necesară a frumuseții ei. Această propoziție are o consecință paradoxală, care privește descrierea ce se poate face unei opere de artă. O operă de artă perfectă nu mai lasă loc pentru explicații : dacă ar lăsa acest loc, n-ar mai fi perfectă, căci ar depinde de altceva, de o instanță ce îi este exterioară, în timp ce frumosul se definește tocmai prin autonomia sa absolută.

> Natura frumosului constă în aceea că părțile și întregul devin vorbitoare și semnificative, o parte totdeauna prin alta și întregul prin el însuși ; în aceea că frumosul se explică el însuși — se descrie prin el însuși — și deci n-are nevoie de nici o explicație și de nici o descriere, în afară de degetul care nu face decît să-i indice conținutul. De îndată ce o frumoasă operă de artă ar pretinde, în afară de degetul arătător, o explicație deosebită, ea ar deveni, prin însuși acest fapt, imperfectă : deoarece prima exigență a frumosului este acea claritate prin care el se desfășoară în fața ochilor noștri (p. 95).

Opera de artă se semnifică ea însăși prin raportul dintre părțile sale ; ea este deci propria sa descriere singura care i s-ar potrivi. „Operele de artă figurativă sînt

Scanned with OKEN Scanner

ele însele propriile lor descrieri, cele mai perfecte, și care nu au nevoie de a fi descrise încă o dată" (p. 102).

Acest fapt, la rîndul său, antrenează o implicație și mai paradoxală, potrivit căreia, dacă este adevărat că în interiorul unui singur mediu (poezie, pictură) opera de artă în chestiune este singura sa descriere posibilă, în confruntarea artelor între ele se prezintă o nouă posibilitate : deoarece frumosul este atins totdeauna în funcție de același principiu, există o identitate secretă a oricărei opere de artă frumoasă ; deci, poemul cel mai frumos este, *ipso facto,* echivalentul și în același timp descrierea tabloului cel mai frumos — și invers.

> Într-o descriere a frumosului prin cuvinte, aceste cuvinte luate împreună cu urma pe care o lasă în imaginație trebuie ele însele să fie frumoase. Și într-o descriere a frumosului prin linii, chiar aceste linii, luate împreună, trebuie să fie frumosul ce nu poate fi niciodată desemnat altfel decît prin el însuși ; căci el începe acolo unde lucrul devine una cu descrierea lui. Operele autentice de artă poetică sînt deci singurele adevărate descrieri prin cuvinte ale frumosului din operele artei figurative. (...) S-ar putea spune, în acest sens : poemul cel mai perfect ar fi, în același timp, fără știrea autorului său, descrierea cea mai perfectă a capodoperei superioare a artei figurative, la fel precum aceasta este, la rîndul ei, încarnarea, sau reprezentarea realizată a capodoperei fanteziei (...) (pp. 99—100).

Sau, mai pe scurt :

> Poezia *descrie* frumosul din artele figurative, adică surprinde cu ajutorul cuvintelor aceleași relații pe care arta figurativă le desemnează prin desen (p. 120).

Frumosul poate fi egalat ; el nu poate fi tradus. Poezia, pictura, muzica sînt „limbi superioare", așa cum scria undeva Moritz, care exprimă ceea ce este dincolo de „limitele facultății de a gîndi", facultate pe care o exprimă cuvintele. Mesajul artistic este *exprimabil* prin poezie, pictură etc. ; și în același timp, el este *indicibil* prin mij-

Scanned with OKEN Scanner

loacele limbajului comun. Imposibilitatea de a descrie frumosul rezultă atît din autonomia pe care se întemeiază, cît și dintr-o anumită inconvertibilitate a limbajului artei în limbaj al cuvintelor : arta este singura care poate să exprime ceea ce exprimă.

S-ar putea spune atunci că toate caracteristicile operei de artă se concentrează într-o singură noțiune, căreia romanticii îi vor da apoi numele de *simbol*. Dar Moritz folosește încă acest cuvînt în sensul lui vechi (cel de semn arbitrar) și, la drept vorbind, nu dispune de nici un cuvînt pentru a desemna această semnificanță caracteristică artei ; el se mulțumește să spună : frumosul, arta, mitologia. În schimb, are un termen pentru a desemna contrariul simbolului (și în această direcție va fi urmat de ceilalți romantici) termenul *alegorie*. Prezența morfemului *allos* — în acest cuvînt — poate explica animozitatea pe care Moritz o manifestă față de el : alegoria pretinde un altundeva, contrariu frumosului care este un tot desăvîrșit în sine.

> De îndată ce o imagine frumoasă trebuie să indice și să semnifice ceva în afară de ea însăși, ea se apropie de simbolul pur (= semn arbitrar), care nu depinde cu adevărat de frumusețe în sens propriu, la fel ca și literele cu care scriem. — Opera de artă nu-și mai are atunci scopul numai în ea însăși, ci mai degrabă în afara sa. — Adevăratul frumos constă în aceea că un lucru nu se semnifică decît pe sine însuși, nu se desemnează decît pe sine însuși, nu se conține decît pe sine însuși, el este un tot desăvîrșit în sine (p. 113). În măsura în care o alegorie contrazice această noțiune de frumusețe în artele figurative, ea nu merită nici un loc în seria frumosului, în ciuda oricărui zel sau efort ; ea nu are nici o valoare, nu e cu nimic mai presus decît literele cu care scriu. — Fortuna lui Guido, cu părul în vînt, care atinge cu vîrfurile degetelor de la picioare bulgărele mișcător, este o imagine frumoasă nu pentru că desemnează așa cum trebuie

fericirea, ci pentru că totalitatea acestei imagini posedă un acord în ea însăși (p. 114).

Ca și mai înainte, frumosul (deci arta) este definit aici ca „un tot desăvîrșit în sine" ; alegoria îi este străină, așa cum îi este orice lucru ce-și găsește o justificare în afară de sine. Dar se pune o problemă în plus : Moritz admite că opera de artă semnifică ; or, nu este o caracteristică generică a oricărui semn, și nu numai a alegoriei, capacitatea de a trimite la altceva decît la sine ? Moritz are deci nevoie să creeze o nouă clasă de semne, care se caracterizează prin intranzitivitatea lor (și în consecință, întrucît semnul este prin definiție tranzitiv, printr-o nouă fuziune a contrariilor). Opera de artă este „un lucru care se semnifică pe el însuși" (dar aceasta mai este oare tot semnificație ?) ; tocmai acest lucru se realizează prin punerea de acord a părților între ele și cu totalitatea, prin coerența internă.

În alt text, Moritz scrie :

> O adevărată operă de artă, o poezie frumoasă, este ceva finit și desăvîrșit în sine, care există pentru ea însăși, și a cărei valoare rezidă în ea însăși și în raportul ordonat dintre părțile sale ; dimpotrivă, hieroglifele sau literele pot fi în ele însele oricît de informe, cu condiția ca ele să desemneze ceea ce trebuie să gîndești cînd le vezi. — Puțin trebuie să fi fost emoționat de înaltele frumuseți poetice ale lui Homer cel care după ce le va fi fost citit mai poate întreba încă : ce semnifică *Iliada* ? ce semnifică *Odiseea* ? — Tot ceea ce semnifică o poezie se află în ea însăși... (pp. 196—197).

Hieroglifele și literele sînt semne arbitrare care desemnează prin convenție ; ceea ce mai tîrziu se va numi simbol este un semn motivat — dar aceasta vrea să spună doar că există un „raport ordonat" între diferitele sale planuri, la fel ca și între părțile sale ; și acest acord intern devine la rîndul său o nouă formă de semnificație, semnificația intranzitivă — pe care arta o face să trăiască, dar nici un cuvînt nu o poate traduce. De unde și zădărnicia întrebării : ce semnifică *Iliada* ? Așa cum afirmă

o altă formulă : „În măsura în care un corp este frumos, el nu trebuie să semnifice nimic, și nici nu trebuie să vorbească despre nimic care i-ar fi *exterior* ; el nu trebuie să vorbească, ajutat de suprafețele sale exterioare, decît despre el însuși, despre ființa sa interioară, el trebuie să devină semnificant prin el“ (p. 112). Semnificația în artă este o întrepătrundere a semnificantului și a semnificatului, între care orice distanță este abolită.

Dacă uneori se admite deci alegoria în artă, aceasta nu poate fi decît cu titlu marginal, într-un rol auxiliar.

> Dacă o operă de artă n-ar trebui să existe *decît* pentru a indica ceva în exteriorul ei, ea ar deveni, chiar prin acest fapt, un *lucru* accesoriu — în vreme ce totdeauna, în cazul frumosului, el însuși trebuie să fie lucrul principal. — Dacă apare alegoria, i se cere deci să rămînă totdeauna subordonată, și să apară ca din întîmplare ; ea nu constituie niciodată esențialul sau valoarea proprie a unei opere de artă (p. 113).

Arta nu este singurul loc unde trebuie să domnească semnificația intranzitivă (viitorul simbol) ; la fel stau lucrurile și în mitologie, căreia Moritz îi va consacra o lucrare aparte [1], ce poate fi considerată pe bună dreptate ca punct de plecare al oricărui studiu despre mituri în epoca contemporană. În loc de a reduce miturile grecești la o pură povestire istorică, sau, eroare simetrică ori inversă, de a le reduce, grație unui catalog de alegorii, la ilustrarea cîtorva învățăminte abstracte, Moritz se mulțumește să pună în evidență părțile constitutive ale fiecărui mit, ale fiecărei imagini mitice, să arate relațiile dintre ele și raporturile dintre mituri. Iată cum se explică

---

[1] Despre proiectul și metoda acestei lucrări, cf. H. J. Schrimpf, „Die Sprache der Phantasie. K. Ph. Moritz' *Götterlehre*“, in H. Singer & B. v. Wiese (Hrsg.), *Festschrift für Richard Alewyn*, Köln-Gratz, 1967, pp. 165—192. K. Kerényi a recunoscut în Moritz pe fondatorul mitologiei moderne, cf. studiului său „Gedanken über die Zeitmässigkeit einer Darstellung der griechischen Mythologie“, *Studium Generale*, 8, 1955, p. 272.

Scanned with OKEN Scanner

el într-o prefață programatică (pe care o citez aici după *Schriften*, unde este reluată) :

> A voi să transformi, cu ajutorul a tot felul de interpretări, istoria zeilor antici în alegorii pure este o încercare la fel de nebunească precum cea care constă în a voi să metamorfozezi aceste poezii în povești adevărate, cu ajutorul a tot felul de explicații forțate. (...) — Pentru a nu altera cu nimic aceste frumoase poezii, este necesar în primul rînd să le luăm *așa cum sînt ele*, fără să ținem seama de ceea ce au menirea să semnifice și, în măsura posibilului, să examinăm totul într-o vedere de ansamblu, pentru a descoperi progresiv urma raporturilor și a relațiilor, chiar și a celor mai îndepărtate, între fragmentele particulare încă neintegrate. (...) În domeniul fanteziei, conceptul *Jupiter* se semnifică la început pe el însuși, așa cum conceptul Cezar semnifică, în seria lucrurilor reale, chiar Cezar (p. 196).

Din pricină că Moritz consideră mitologia în acest chip, Schelling îi adresează elogiul ambiguu pe care l-am citat ; elogiu ce va dispărea complet atunci cînd, după vreo cincizeci de ani, Schelling își va redacta *Filosofia mitologiei*, considerată îndeobște ca punctul de plecare al mitologiei moderne. Și nu pentru că vederile lui Schelling se vor fi îndepărtat prea mult, în vremea aceea, de cele ale lui Moritz, de vreme ce el își formulează astfel esențialul propriei sale concepții despre mit :

> Mitologia (...) nu are alt sens decît cel pe care îl exprimă. (...) Avînd în vedere necesitatea cu care se naște și *forma* sa, ea este în întregime proprie, adică trebuie înțeleasă așa cum se exprimă, și nu ca și cum ea ar gîndi un lucru și ar spune un altul. Mitologia nu este *alegorică* : ea este *tautegorică* (termen pe care Schelling îl împrumută de la Coleridge). Pentru ea, zeii sînt ființe care există în realitate ; în loc de *a fi* un lucru și de a *semnifica* un altul, ei nu semnifică decît ceea ce sînt (II *Abt.*, I, pp. 195—196 ; trad. fr., pp. 237—238).

Scanned with OKEN Scanner

ROMANTISM

SIMFILOSOFIE

În notele și fragmentele lui Friedrich Schlegel, se găsește o propoziționă ciudată formulată în moduri diferite. „Wieland și Bürger ar face împreună un poet bun“ (*LN*, 1103) „Nu există încă un autor moral convenabil (în felul în care Goethe este poet, Fichte filosof). (În acest scop ar trebui făcută o sinteză din Jacobi, Forster și Müller)“ (*LN*, 110). Această ultimă notă se găsește amplificată și explicitată în fragmentul 449 din *Athenaeum* :

> Nu avem încă un autor moral care ar putea fi comparat cu cei mai mari din poezie și filosofie. Un asemenea autor ar trebui să îmbine sublimul politicii antice a lui Müller cu marea economie a universului lui Forster și cu gimnastica și muzica morale a lui Jacobi ; la fel, în ceea ce privește maniera de a scrie, ar trebui să îmbine stilul solid, demn și entuziast al celui dintîi, cu proaspătul colorit, finețea amabilă a celui de-al doilea și cu caracterul sensibil al celui de-al treilea, ce răsună pretutindeni ca o armonică îndepărtată a lumii spiritului.

A sintetiza indivizii în vederea producerii de ființe complete, iată o idee într-adevăr dragă tînărului Friedrich Schlegel. Acest vis se aplică nu numai la autorii pe care-i citește, ci și la el însuși și la prietenii săi (Novalis va visa, ca și el, la o producție colectivă). Cînd rezultatul activității este o operă filosofică, această activitate se numește : a simfilosofa ; cînd rezultatul este un poem, se face simpoezie. Schlegel s-a explicat în legătură cu aceasta în termeni mai generali referindu-se la un alt exemplu :

> Poate că o întreagă nouă epocă a științelor și artelor va începe cînd simfilosofia și simpoezia vor deveni generale și interne, cînd nu va mai fi o raritate să vezi mai multe firi contemplîndu-se reci-

> proc pentru a crea opere comune. Adesea nu te poți împiedica să gîndești că două spirite ar trebui într-adevăr să se unească, precum niște jumătăți separate, și că numai împreună sînt tot ce-ar putea să fie. Dacă ar exista o artă de a amalgama indivizii, sau dacă critica dornică ar putea face altceva decît să dorească, căci pentru aceasta găsește pretutindeni mult material, eu aș vrea să văd combinîndu-se Jean Paul și Peter Leberecht (personaje ale lui Tieck). Tot ceea ce-i lipsește unuia se găsește la celălalt. Talentul grotesc al lui Jean Paul cu formația fantastică a lui Peter Leberecht ar produce, împreună, un excelent poet romantic (*A*, 125).

Se vede foarte bine, din aceste exemple, că simfilosofia nu se face în numele asemănării, ci al complementarității ; un alt fragment o spune și mai abrupt : „Numai simpatia îi unește de obicei pe filosofii care nu sînt unul contra celuilalt, nu simfilosofia“ (*A*, 112). Trebuie, pe de o parte, ca cei ce vor simfilosofa să fie „la înălțime“, cum mai spune un alt fragment (*A*, 264), adică la aceeași înălțime, și pe de altă parte, ca ei să gîndească „unul sprijinindu-se de celălalt“. Acestea sînt condițiile optimale ale creației, fie ea filosofică sau poetică.

Dacă ideea în sine este seducătoare, mult mai impresionant este să descoperi că romanticii germani au reușit să practice această simfilosofie (cu sau fără știință). Simfilosofia romantică are la început o bază materială ; aceasta este comunitatea de viață, de-a lungul ultimilor cinci ani ai secolului al XVIII-lea, al nucleului ce s-a cristalizat în jurul revistei *Athenaeum*. Fraternitatea reală dintre August Wilhelm și Friedrich Schlegel devine germenele unei fraternități mai întinse, care include — cu întreruperi și nuanțe — pe Novalis, Schleiermacher, Schelling, Tieck și alții. Vreme de cinci ani, acești oameni vor frecventa aceleași case, aceleași femei, aceleași muzee ; vor schimba nenumărate idei și scrisori. Îndeosebi operele scrise sau animate de Friedrich

Schlegel *(Convorbiri despre poezie,* sau *Fragmente* din *Athenaeum)* păstrează urma acestei activități simfilosofice.

Acest fapt real impune oricui ar cerceta doctrina romantică o atitudine deosebită. Nu este posibil aici, și nici interesant dealtfel, să expun pe rînd, așa cum am făcut pentru Moritz, tezele susținute de fiecare membru al grupului. Doctrina este una și autorul este unic, chiar dacă numele se multiplică : nu pentru că fiecare l-ar fi repetat pe celălalt (aceasta n-ar fi decît simpatie) ; ci pentru că fiecare formulează, mai bine decît ceilalți, un aspect, o parte dintr-una și aceeași doctrină.

Luînd astfel drept realitate ceea ce poate că la urma urmelor nu a fost decît un vis al romanticilor, și, mai mult, făcînd din el o regulă metodologică pentru lectura textelor lor, mă expun unei duble critici.

Prima, care este de principiu, ar consta în a demonstra (și nu este deloc greu să se facă) diferența ireductibilă existentă de la un autor la altul. Argumentul în sine este just, dar nu intră în discuție aici. Disputa care-i opune pe partizanii unității mișcării romantice apărătorilor specificității fiecărui autor luat în parte este falsă. Și unii și ceilalți au dreptate, fără să existe vreo contradicție, fiindcă cele două afirmații nu se situează pe același plan. Cînd cauți să caracterizezi o mișcare de idei devii sensibil la asemănările și contiguitățile dintre autorii care o alcătuiesc și la poziția lor globală față de reprezentanții altor mișcări. Cînd cauți să afli locul unui autor în sînul mișcării vei accentua, invers, ceea ce îl deosebește de spiritele care îi sînt apropiate. La un anume nivel de aproximare, Schelling, Schlegel și chiar Solger produc una și aceeași simfilosofie ; la un alt nivel, ei sînt opuși într-un mod semnificativ : fiecare din aceste afirmații este adevărată, și fiecare este aproximativă. Ajunge, pentru a evita discuțiile sterile, să fie bine precizat nivelul de generalitate la care te hotărăști să te situezi.

A doua obiecție este de ordin istoric, și ne va impune să revizuim descrierea simfilosofiei, așa cum apare ea din lucrările lui Friedrich Schlegel. Ceea ce mă interesează

aici nu este o coapartenență biografică și anecdotică, o comunitate simțită chiar de cei ce participă la ea ; ci o complementaritate a ideilor. Aceasta nu coincide totdeauna cu comunitatea sentimentelor și a intențiilor. Un fapt istoric, în special, mi se pare că a jucat un rol înșelător în privința cunoașterii ideilor : este vorba de opoziția dintre romantici și clasici (în sensul german al cuvîntului), între Iena și Weimar. Desigur că aici nu lipsesc nici relațiile personale (A. W. Schlegel și Schelling, în special, frecventează casa de la Weimar unde sînt foarte prețuiți ; F. Schlegel se inspiră din Schiller, și Humboldt corespondează cu A. W. Schlegel) ; totuși, diferența de vîrstă, rivalitățile personale vor face ca Goethe să nu se recunoască niciodată ca romantic (ei, romanticii, văd în Goethe, o anumită vreme, cea mai bună încarnare a idealului lor). Aceste certuri biografice au poate interesul lor, dar ele nu pot juca un rol decisiv pentru noi ; din perspectiva noastră, și pentru a spune lucrurilor pe nume, Goethe este uneori romantic, dar Schlegel nu e totdeauna. În ceea ce mă privește, încerc să expun o doctrină care s-a constituit în Germania între 1785 (data apariției *Eseului* lui Moritz) și 1815 (data la care va fi publicat *Erwin* de Solger), și puțin mă interesează dacă autorii s-au înțeles bine sau nu între ei ; chiar denumirea de „romantic“ este, la urma urmelor, dată din pură comoditate (iar autorii noștri dădeau cuvîntului un alt sens).

Toate acestea pot părea lucruri obișnuite. Totuși, implicațiile unui gest aparent inocent sînt importante. În loc de a „regăsi“ trecutul, eu îl construiesc. Pentru a face trecutul neglijabil, trebuie să mă îndepărtez de el — de parcă fidelitatea ar pretinde trădare. Nu pot să mă apăr spunînd că nu voi adăuga la aceste texte nimic din ceea ce să nu fi avut mai înainte : fac doar o alegere, și atît ajunge. Contraargumentul meu va fi altul : ideologia romantică, născută în vremea lui Moritz, n-a murit nici astăzi ; noi îi aparținem, și sub acest aspect intuiția noastră și judecata noastră (a mea, în această împrejurare) rămîn pertinente. Poate că eu nu sînt absent din ima-

Scanned with OKEN Scanner

ginea romanticilor pe care o schițez ; dar aceasta fiindcă ei nu sînt absenți din mine. Doctrina romantică pe care o prezint nu este, deci, exact aceea care s-a constituit și practicat pe vremea lui Friedrich Schlegel ; ci aceea care ne apare nouă, astăzi, cînd privind vremurile acelea : anumite trăsături, considerate atunci ca esențiale, au fost date uitării ; altele s-au precizat, cristalizîndu-se parcă, sub acțiunea timpului. Nașterea și dezvoltarea lor aș vrea s-o povestesc aici.

PRODUCȚIE

Datorită lui A. W. Schlegel, s-a văzut în ce constă critica romantică a imitației. Romanticii aveau mijloacele de a respinge ceea ce Novalis numea „tirania principiului imitației" (VII, 288). Același Novalis era gata să situeze muzica pe culmea artelor tocmai pentru că ea nu era imitativă ; s-a abținut s-o facă deoarece și celelalte arte, în mod deosebit pictura, i se păreau, de fapt, la fel de puțin imitative ca și muzica. Un binecunoscut fragment (care ar fi de pus în paralel cu o altă pagină din al doilea capitol din *Ofterdingen*) compară astfel muzica și pictura :

> Muzicianul ia și scoate din el însuși esența artei sale ; nu l-ar putea atinge nici cea mai vagă bănuială de imitație. În ce-l privește pe pictor, s-ar zice că natura vizibilă îi pregătește peste tot un model pe care el nu reușește deloc, pe care nu va reuși niciodată să-l atingă ; și totuși arta pictorului este la drept vorbind la fel de perfect independentă, la fel de total *a priori* ca și arta muzicianului. Numai că *limba semnelor* de care pictorul se servește este infinit mai dificilă decît cea a muzicianului. La drept vorbind, pictorul pictează cu ochiul ; arta lui este arta de a vedea armonios, și frumos. Vederea lui este activă, are o activitate integral productivă *(bildende)*. Imaginea lui *(Bild)* nu e decît cifra, expresia, instrumentul lui de reproducție (III. 210).

Scanned with OKEN Scanner

Pictura ca și muzica sînt deci arte neimitative, în sensul clasic al cuvîntului ; căci opera vine de la artist. Dacă există o diferență între aceste două arte, ea e datorată faptului că, într-un anume fel, creația pictorului se situează într-un moment ce-l precede pe cel al creației muzicale : în percepție. Este adevărat că pictorul percepe imagini ; dar această percepție este dintru început creatoare, deoarece este selectivă și ordonatoare. Limba semnelor pictorului (*Zeichensprache*, în opoziție cu cea a cuvintelor), datorită preexistenței formelor sale, este mai greu de practicat — chiar în măsura în care ea vizează să acomodeze unor scopuri subiective și expresive imaginile preexistente — efort la care muzicianul nu este obligat. Pictura abstractă este evocată aici „en creux" : ea este cea care ar face limba pictorului la fel de „puțin anevoioasă" ca și cea a muzicianului.

Arta nu imită natura ; dar ea este natura ; nu îi seamănă, ci face parte din ea. „Încercarea de a face o deosebire între artă și natură nu e decît vorbărie", mai scrie Novalis (VII, 162) ; și : „arta face parte din natură" (VII. 1978). Ceea ce vrea să zică : operele naturii sînt totalități, ca și cele ale artei, supunîndu-se aceloraşi principii de organizare. Sau, în termenii lui Schelling : „Rămîne cu mult în urmă cel căruia arta nu-i apare ca un tot închis, organic și necesar în toate părțile sale, așa cum este natura" (V, p. 357).

Dacă mai trebuie să facem distincția, pe acest plan, între artă și natură, va fi numai pentru a spune că arta realizează într-o formă mai pură, sau mai densă, principiile care se văd acționînd în natură. Astfel, Schelling este gata să acorde primul loc artei, și numai pentru acest unic motiv — pe care-l dezvoltă printr-o metaforă organică :

> Dacă ne interesează să cercetăm cît mai adînc cu putință construcția, dispoziția internă, relațiile și împletirile unei plante, sau în general ale unei ființe organice, cu atît mai mult trebuie să fim atrași de recunoașterea aceloraşi împletiri și relații în acea

> plantă mult mai organizată și mult mai înlănțuită în ea însăși, care se numește operă de artă (V, p. 358).

Novalis va constata că natura poate uneori să fie asimetrică, dezordonată, în timp ce opera de artă este în mod necesar armonioasă ; din această diferență se naște funcția artei (VII, 258).

Din acest moment există (meritul lui Moritz, după A. W. Schlegel, este de a fi remarcat acest lucru) două imitații posibile, cea proastă și cea bună, cea a aparențelor sensibile și cea a principiului productiv. Sau, după cum spune Novalis : „Există o imitație simptomatică și o imitație genetică. Singura viabilă este a doua...“ (III. 39). Schelling descrie această opoziție cu mai multe detalii (dar ideile sale privind imitația merg deocamdată într-o direcție diferită : imitația nouă are ca scop să releve, în material, spiritualul) ; astfel, în discursul *Despre raportul dintre artele figurative și natură* :

> Cu acest spirit al naturii, care acționează în interiorul ființelor, și care se exprimă prin formele și figurile lor, ca prin tot atîtea imagini semnificative *(Sinnbilder)*, trebuie, fără îndoială, să rivalizeze artistul ; și numai în măsura în care el îl sesizează imitîndu-l într-o manieră vie, produce el însuși ceva adevărat. Căci operele ce se nasc dintr-o asemănare a formelor *(Formen)*, frumoase dealtminteri, ar fi totuși total lipsite de frumusețe, deoarece ceea ce trebuie să dea operei de artă, totalității, frumusețea ei, nu mai poate fi forma, ci ceva ce este mai presus de formă, adică : esența, elementul general, privirea, expresia spiritului naturii ce trebuie să rezide în ea (VII, p. 302 ; trad. fr. pp. 243—244).

Fără să se mulțumească numai cu juxtapunerea formelor, artistul trebuie mai degrabă să rivalizeze cu spiritul naturii care se exprimă prin aceste forme. Natura însăși este însuflețită de un impuls artistic ; și reciproc, creația artistică prelungește creația divină. Astfel Novalis scrie : „Natura posedă un instinct artistic“ (VII, 162), iar Ast :

> Producția *(Bilden)* artistică este, în consecință, un scop pentru ea însăși la fel ca și producția divină a universului, iar una, ca și cealaltă, este la fel de originală și se sprijină pe ea însăși : căci amîndouă sînt una, și Dumnezeu se descoperă în poet așa cum el se produce *(gebildet)* corporal în universul vizibil *(System,* p. 8).

Deplasarea atenției de la raportul dintre forme (imitație de simptome) la procesul de producție (imitație genetică) antrenează o valorificare a oricărui proces în devenirea sa, în opoziție cu ființa devenită : F. Schlegel scrie la modul absolut : „Ceea ce nu se anulează pe sine nu valorează nimic" (*LN,* 226), și, în legătură cu filosofia : „Nu poți fi, ci doar deveni filosof. De îndată ce crezi că ești, nu mai devii" (*A,* 54). În opoziția dintre antici și moderni, termenul valorizat este devenirea, nu existența : „La antici se vede împlinită litera întregii poezii ; la cei noi, se presimte spiritul în devenire" (*L,* 93). Ne vom reaminti de asemenea că genurile favorite ale romanticilor sînt în special : dialogul și fragmentul. Unul pentru că este neterminat, celălalt pentru punerea în scenă a căutării și elaborării ideii, amîndouă ținînd de aceeași valorizare a producției, nu a produsului.

Wilhelm von Humboldt este străin de romantici, în sens restrîns, și aceasta pe mai multe planuri : este în primul rînd prieten cu Goethe și Schiller mai degrabă decît cu F. Schlegel și Schelling ; textele de care va fi vorba în cele ce urmează au fost scrise cam cu vreo treizeci de ani după epoca *Athenaeum*-ului ; în sfîrșit, în această epocă, obiectul nu este arta, ci limbajul. Totuși, Humboldt rămîne, și rămîne integral, în curentul romantic, în sensul pe care îl dau eu aici termenului. Ceea ce nu înseamnă că nu există deosebiri : cea mai importantă provine din schimbarea obiectului pe care tocmai am amintit-o. Humboldt nu mai caută să opună arta altor activități, și cu atît mai puțin pretinde de la o formă de artă (arta modernă) ceea ce-i lipsește alteia (arta anticilor) ; el trece de la prescriere la descriere, de la dorință

la constatare : nu-i cere limbajului să fie producție mai degrabă decît produs : el constată că așa stau lucrurile și pretinde mai degrabă științelor limbajului să țină cont de acest fapt.

Obiectul științei limbajului nu trebuie să fie formele lingvistice observabile empiric, ci activitatea care le produce. Această facultate *este* limbaj, în mult mai mare măsură decît sînt cuvintele și frazele pronunțate.

> Trebuie să considerăm limbajul mai puțin ca un produs mort și mai degrabă ca o producție (VII, p. 44).
>
> Limbajul nu poate fi considerat ca o materie prezentă ce poate fi cuprinsă în întregime dintr-o singură privire sau progresiv, ci trebuie privit ca o materie ce se produce veșnic (VII, pp. 57—58).

Formele lingvistice observabile nu sînt decît partea aparentă a actului de producție, și punctul de plecare pentru actul de comprehensiune ; și totdeauna actul contează mai mult decît substanța contingentă care ne semnalează prezența ei.

> Cuvîntul, element al limbajului la care ne putem mărgini pentru mai multă simplitate, nu comunică ceva gata produs, cum ar face-o o substanță, nici nu conține un concept gata constituit, ci numai incită la formarea într-un anume fel a conceptelor care au o forță autonomă (VII, p. 102).

Formele sînt moarte, în vreme ce principiul productiv ține de viață (rămînem la metafora organică) :

> În nici un caz limbajul nu poate fi studiat ca o plantă uscată. Limbaj și viață sînt concepte inseparabile, și, în acest domeniu, a învăța înseamnă întotdeauna a re-produce (VII, p. 102).

Oarecum ca și la Schelling, enunțul aparține laturii materiale, enunțarea — laturii spirituale. „În cuvîntul izolat ca și în discurs, limbajul este un act, o activitate într-adevăr creatoare a spiritului“ (VII, p. 211). Sau mai amănunțit :

> Așa cum adesea am remarcat mai sus, limbajul nu posedă decît o existență ideală în capul și în sufletul omului, niciodată o existență materială, chiar

> de-ar fi gravat în piatră sau aramă. Iar puterea limbilor care nu se mai vorbesc, dar pe care noi continuăm să le înțelegem, depinde în mare măsură de forța propriului nostru spirit de a le reînvia. De aceea, limbajul nu poate cunoaște o adevărată odihnă, la fel cum nu o cunoaște nici gîndirea umană care arde neîncetat. Prin natura lui, el este o mișcare de dezvoltare progresivă, pusă sub influența forței spirituale a subiectului vorbitor (VII, p. 160).

Humboldt regăsește deci, transpuse pe un alt plan, principalele afirmații ale romanticilor în legătură cu opera de artă : limbajul este o ființă vie, producerea sa face mai mult decît produsul, el este o devenire neîntreruptă ; nu se pot descrie cu justețe formele lingvistice dacă ne mărginim doar la ele : descrierea lor exactă implică reconstituirea mecanismului care le produce ; enunțarea concretă este o instanță și totodată o imagine a actului de producție în general, a celui care are drept produs nu fraza particulară, ci întreaga limbă. E tocmai ceea ce exprimă pasajul cel mai celebru din lucrarea privind *Diversitatea în construcția limbilor omenești* (opoziția terminologică între *ergon* și *energeia* provenind, via Herder și Harris, de la Aristotel) :

> Limbajul însuși nu este o operă *(ergon)*, ci o activitate *(energeia)*. Iată de ce adevărata sa definiție nu poate fi decît genetică. Mai exact, el este munca spiritului veșnic reîncepută, care constă în a face sunetul articulat să fie apt de a exprima gîndirea. În sens concret și strict, aceasta este definiția actului vorbirii, așa cum se produce el în fiece clipă ; dar, în sensul adevărat și deplin al termenului, numai totalitatea acestor acte ale vorbirii pot să fie într-o anume măsură considerate ca fiind limbajul. (...) Limbajul propriu-zis rezidă în actul producției sale reale (VII, p. 46).

Una din consecințele cele mai importante ale acestei schimbări de perspectivă este punerea în lumină a pro-

Scanned with OKEN Scanner

cesului de expresie, în dauna celui de imitație, sau, mai larg, a celui de reprezentare și de desemnare ; ca și a procesului de acțiune asupra altuia, sau, pentru a folosi un termen simetric, de impresionare. Cuvintele nu sînt imaginea lucrurilor, ci a celui ce vorbește ; funcția expresivă trece înaintea celei reprezentative.

> Trebuie făcut și mai mult abstracție de ceea ce face să funcționeze limbajul ca desemnare a obiectelor și comunicare a înțelegerii, și să se revină în schimb cu mai multă etenție la originea sa, strîns legată de activitatea spirituală interioară, ca și de influența mutuală a amîndurora (VII, p. 44). Limbajul nu reprezintă niciodată obiectele, ci totdeauna concepte formate independent de ele de către spirit în producția lingvistică (VII, p. 90).

Uneori Humboldt este mai moderat : există într-adevăr un raport între obiecte și cuvinte, dar acest raport nu poate fi direct : el trece în mod necesar prin intermediul spiritului locutorului. „Cuvîntul este o amprentă nu a obiectului în sine, ci a imaginii produse de acest obiect în suflet“ (VII, p. 60).

Expresia în cauză, după cum se vede, nu este cea a unei subiectivități pur individuale și capricioase, așa cum o va vrea una din variantele tardive ale romantismului ; dar raportul de expresie este afirmat cu multă forță. „Limbajul este format din acte ale vorbirii, și acestea sînt expresii ale gîndurilor sau ale senzațiilor“ (VII, p. 166). Deci „limbajul este organul ființei interioare“ (VII, p. 14). Deci „limbajul duce către interiorul celui ce vorbește“ (VII, p. 178).

Punerea în valoare a producției, și prin urmare a tot ce este în stare de devenire, iată ideea centrală a acestui capitol al esteticii romantice, la care ne conduce critica imitației clasice, înlocuirea ei cu o imitație genetică. Accentul pus pe raportul dintre producător și produs, dintre creator și operă, este una din consecințele importante.

Scanned with OKEN Scanner

INTRANZITIVITATE

Novalis se servește constant în scrierile sale de o opoziție pe care ar fi putut-o găsi la Kant : cea dintre artele pure și artele aplicate : unele fiind intranzitive, celelalte utilitare.

> Arta (...) se subîmparte (...) în (două) secțiuni principale, una fiind arta definită fie prin obeicte, fie îndreptată spre alte funcții centrale de sens prin concepte determinate, finite, limitate, mediate ; cealaltă fiind arta indefinită, liberă, nemijlocită, originară, noncondusă, ciclică, frumoasă, autonomă și independentă, realizatoare de idei pure, însuflețită de ideile pure. Prima secțiune nu este decît un mijloc spre un scop ; cea de-a doua este scopul în sine, activitatea eliberatoare a spiritului, bucuria spiritului prin spirit (III. 239).

Aprecierea ce se va da acestor doi termeni nu prezintă nici o îndoială pentru Novalis, Arta utilitară este în același timp primitivă, în sensul că artistul încă nu s-a eliberat de constrîngerile impuse de nevoi ; și artificială, pentru că ea se îndepărtează de la natura autentică a artei, se supune unei instanțe exterioare.

> Artistul primitiv nu atribuie nici o valoare frumuseții intrinseci a formei, coerenței și echilibrului ei. El vizează și vrea numai ca expresia intenției sale să fie asigurată : scopul său este inteligibilitatea mesajului. Ceea ce vrea să transmită, ceea ce are el de comunicat trebuie să fie comprehensibil. (...) Caracterul poeziei artificiale este adaptarea la scop, intenția străină. Limbajul, în sensul cel mai propriu, ține de domeniul poeziei artificiale. Scopul său este comunicarea determinată ; transmiterea unui mesaj definit (III. 201).

Trebuie prohibită orice funcție externă : nu numai utilitatea în sensul strict, ci și, de exemplu, efectele pe care o anumită poezie le-ar putea produce la cititori („a mișca“ sau „a emoționa“ din retorică). „Pentru mine este evident că poezia are de evitat efectul : reacțiile

afective sînt categoric ca niște boli, ceva fatal" (VII, 33). Funcțiile limbajului — expresivă, impresivă, referențială — subsumate funcției comunicative, sînt opuse în bloc unei alte funcții, nenumită, în care limbajul este apreciat pentru el însuși. Acest lucru este ilustrat de exemplul omului sanscrit : „Adevăratul sanscrit vorbea pentru a vorbi, pentru că vorbirea era plăcerea și esența lui" (*Discipolii la Sais*, t. I, p. 37) ; aici se vede cum diferitele părți ale doctrinei romantice, deși decurg unele din altele, pot ajunge să se contrazică : funcția expresivă își dispută primul loc cu funcția care mai tîrziu va fi numită poetică.

Pentru Novalis există deci două întrebuințări ale limbajului. Limbajul așa cum este gîndit de obicei este utilitar :

> Limbajul în sens propriu este *funcția unui instrument luat ca atare. Orice instrument exprimă, imprimă* ideea celui care-l mînuiește.

Dar există și un limbaj secund, un limbaj intranzitiv, limbajul ce se potrivește poeziei.

> Limbajul la puterea a doua, de exemplu fabula, este expresia unei gîndiri depline — și aparține hieroglificii de puterea a doua — *limbajului de sunete și de pictograme* de puterea a doua. El are merite poetice și nu este *retoric* — subaltern — cînd este expresia perfectă — cînd este *eufonic* la puterea a doua — corect și precis — cînd este ca să zic așa *o expresie* pentru expresie — cînd cel puțin nu apare ca un mijloc — ci ca fiind în el însuși o producție perfectă a *puterii lingvistice superioare* (III, 250).

Limbajul poate fi retoric (la fel ca la Kant, acest termen semnifică aici : instrumental) sau poetic — adică „o expresie pentru expresie".

Frumosul nu poate fi util : „O unealtă frumoasă este o contradicție în termeni" (VI. 43). În numele aceluiași principiu, va fi condamnată orice muzică ce-ar avea un raport oarecare cu ceea ce nu este ea : „Muzica de cîn-

tat şi muzica de dans nu sînt, la drept vorbind, muzică adevărată, ci numai o formă bastardă. Sonate, simfonii, fugi, variaţiuni : iată adevărata muzică" (VII, 302). Arta pură şi adevărată, arta *legitimă*, este cea care se produce pentru ea însăşi. Ea se întrupează în imagine : „Imaginea nu este nici alegorie nici simbol al vreunui alt lucru, ci simbolul ei înseşi" (II, 174). Sau în poezie : „Anecdota poetică pură se raportează direct la ea însăşi, nu prezintă interes decît prin ea însăşi (III. 195). Sau în roman : „Romanul... nu vizează nici un scop ; el nu depinde de nimic decît de el însuşi, în mod absolut" (VIII. 280).

Un mic text intitulat „Monolog" (III, 194) absoarbe aceste diferite idei şi merge mai departe, făcînd să reiasă paradoxul inerent limbajului intrazitiv. Aici este descris limbajul în sens propriu ca fiind intranzitiv ; ceea ce se numeşte limbaj utilitar (referenţial, comunicativ, expresiv) nu este decît o idee eronată despre limbaj.

> În fond, este un lucru ciudat să scrii şi să citeşti ; adevărata conversaţie este un simplu joc de cuvinte. Nu poţi decît să te miri de eroarea ridiculă a oamenilor care cred că vorbesc pentru lucruri. Dar caracterul propriu al limbajului, şi anume că lui nu-i pasă decît de sine însuşi, nimeni nu-l ştie. (...) De-ar putea ca oamenii să înţeleagă măcar atît, că limbajul este ca formulele matematice — ele constituie o lume în sine — nu au relaţii decît între ele, nu exprimă nimic altceva decît minunata lor natură...

Paradoxul limbajului intranzitiv constă în aceea că expresiile care nu se exprimă decît pe ele însele pot fi — sau chiar mai mult : sînt — în acelaşi timp, încărcate cu sensul cel mai profund. Ceea ce înseamnă că tocmai atunci cînd s-ar părea că nu se vorbeşte despre nimic se spun cele mai multe lucruri. „Cînd cineva nu vorbeşte decît pentru a vorbi, enunţă atunci adevărurile cele mai magnifice şi mai originale". Dar cum e posibil aşa ceva ? Regăsim aici iarăşi conflictul dintre cele

Scanned with OKEN Scanner

două forme de imitație : cea proastă, care caută să reproducă formele aparente ; și cea bună, care e imitație numai pentru că s-au creat entități tot atît de coerente și de finite ca și ființele naturale. Limbajul, ca și formulele matematice, face parte din natură — și pentru a o exprima nu-i nevoie să o desemneze. „Ele nu sînt membre ale naturii decît prin libertatea lor și numai prin libera lor mișcare se exteriorizează sufletul lumii, făcînd din el o măsură delicată și un desen fundamental al lucrurilor."

„Monologul" lui Novalis este deosebit de interesant pentru faptul că nu se oprește aici. De îndată ce doctrina a fost formulată, iată că se găsește aplicată chiar la enunțul care o conține. Dacă nu se poate vorbi despre lucruri decît nevorbind despre ele, atunci cum este posibil ca el, Novalis, să vorbească despre limbaj și despre esența lui care e poezia ?

> Pot într-adevăr să cred că am enunțat ideea cea mai clară despre esența și funcția poeziei, știu de asemenea că nici un om nu o poate înțelege, și că am spus ceva total idiot, căci așa am vrut să spun, și nici o poezie n-a ieșit la iveală.

Logica paradoxală a limbajului intervine și aici : dacă Novalis a reușit să spună poezia, acest lucru nu se datorează capacității referențiale a limbajului, ci pentru că nici o enunțare nu se face în funcție de un referent. Limbajul e cel care a vorbit prin Novalis, și el își spune :

> Dar dacă acest îndemn al cuvîntului, de a vorbi, ar fi semnul distinctiv al intervenției limbajului, al eficacității limbajului în mine ? și dacă voința mea n-ar fi voit decît ceea ce trebuia eu să vreau, astfel că, în ultimă instanță, fără ca eu să știu sau să cred, toate acestea sînt poezie, și fac comprehensibil un mister al limbajului ?

Subiectul vorbitor nu este decît o mască împrumutată de unicul și constantul subiect al enunțării, care e chiar limbajul. Scriitorul nu este cel care se servește de limbaj, ci cel de care se servește limbajul : „Un scrii-

tor este o persoană animată de limbaj" *(Sprachbegeisterter)*.

Se ştie că practica poetică a romanticilor — dacă îl excludem pe Hölderlin care, de fapt, nu aparţine grupului de la *Athenaeum* — rămîne în urma teoriei lor (s-ar zice că ei fac teoria poeziei care le este posterioară cu un secol). Novalis scrie în seria de fragmente denumite „Mare repertoriu general", la rubrica „Literatura viitoare" : „Ce vremuri frumoase vor fi acelea cînd nu se va mai citi nimic altceva decît frumoase compuneri, opere de artă literară. Toate celelalte cărţi nu sînt decît mijloace care se uită de îndată ce încetează să mai fie mijloace utile, iar cărţile nu sînt prea multă vreme aşa ceva" (VI, 155) ; iar într-un alt fragment celebru, el descrie cu mai multă precizie aceste viitoare compoziţii frumoase şi pure :

> Povestiri deslînate, incoerente, cu asociaţii totuşi, asemenea *viselor*. Poeme perfect armonioase pur şi simplu, şi frumoase datorită cuvintelor perfecte, dar fără coerenţă şi fără nici un sens, cu maximum două sau trei strofe inteligibile — care trebuie să fie ca nişte pure fragmente din lucrurile cele mai diverse. Poezia, cea adevărată, poate cel mult să aibă în linii mari un sens alegoric şi să producă, precum muzica etc., un efect indirect (VII, 188).

Pentru sfîntul Augustin, numai Dumnezeu putea fi un scop în sine. Pentru romantici orice lucru trebuie să fie scop în sine : omul, arta şi pînă la cel mai neînsemnat cuvînt. Statului ierarhist şi dominat de valori absolute i-a urmat republica burgheză, ai cărei membri au dreptul să se considere egali între ei, în care nimeni nu este mijloc faţă de altul. F. Schlegel va închide într-o formulă evoluţia paralelă a poeticului şi a politicului :

> Poezia este un discurs republican, un discurs care este propria sa lege şi propriul său scop, unde toate părţile sînt cetăţeni liberi şi au dreptul de a se pune de acord între ele (*L*, 65).

Scanned with OKEN Scanner

COERENȚA

Novalis refuză o formă de coerență — cea a rațiunii — pentru a afirma o alta, cea a visului și a sistemului său de asociații. În general, afirmarea coerenței merge paralel cu cea a intranzitivității : Moritz spunea că abundența finalității interne trebuie să compenseze absența finalității externe. Iar Schelling va enunța astfel această solidaritate, care este în același timp o definiție a limbajului poetic :

> Opera poetică... nu este posibilă decît dacă se separă discursul prin care se exprimă opera de artă de totalitatea limbajului. Dar această separare, pe de o parte, și acest caracter absolut, pe de altă parte, nu sînt posibile dacă discursul n-are în el însuși propria sa mișcare independentă, și deci timpul său, precum corpurile lumii ; astfel el se separă de tot restul, ascultînd de o regularitate internă. Din punct de vedere exterior, discursul se mișcă liber și autonom, și numai în el însuși este ordonat și supus regularității (V, pp. 635—636).

În abstract se pot concepe două forme de coerență a unei opere. În primul rînd, coerența între *straturile* sale : se identifică în operă un anumit număr de planuri, care se regăsesc de-a lungul întregului text, și se afirmă armonia lor oarecum *verticală*. Apoi coerența între *segmente* : atunci continuitatea se decupează, și se decide că fiecare parte este necesară și solidară cu celelalte ; aceasta ar fi o coerență ca să spun așa *orizontală*.

De fapt, romanticii n-au dat prea mare importanță deosebirii dintre aceste două forme de coerență. Dacă găsim la ei variații acestea provin de la diversitatea metaforelor folosite, sau de la contextele impuse ; nouă ne revine misiunea de a distinge ceea ce era confundat, sau de a reuni ceea ce s-a tradus în terminologii variate.

Forma cea mai tradițională a coerenței verticale este probabil aceasta : semnele poeziei sînt motivate, în opoziție cu cele ale limbajului, care sînt arbitrare. Aceasta este, după cum s-a văzut, teoria lui Lessing ; iată dar că

imitația, odinioară principiu atotputernic, se găsește adusă în situația de a nu fi — sub forma de motivație între sunete și sens — decît una dintre numeroasele caracteristici ale operei de artă.

W. A. Schlegel (care cunoaște și citează *Doctrina creștină* a sfîntului Augustin) este, dintre romantici, cel care pretinde poeziei această formă de coerență. În planurile conferințelor sale privind *Doctrina artei,* se găsește această însemnare : „Necesitatea ca semnele lingvistice să aibă o asemănare cu desemnatul. Satisfacerea ei prin tratamentul poetic în general“ (p. 281). Și iată o dezvoltare a acestei idei :

> Așa cum am văzut mai înainte, limbajul trece de la pura expresie la folosința arbitrară în vederea reprezentării ; dar cînd arbitrariul devine caracterul său dominant, reprezentarea, deci conexiunea semnului cu desemnatul, dispare ; și limbajul nu mai este decît o colecție de cifre logice, apte să ducă la îndeplinire socotelile rațiunii. Pentru a-l face din nou poetic, trebuie restabilit din nou caracterul figurat *(Bildlichkeit),* iată de ce impropriul, transpusul, tropicul sînt considerate ca esențiale pentru expresia poetică (p. 83).

Se vede că această idee urmează, la A. W. Schlegel, o schemă istorică specifică : la origine, limba este pură expresie (dezvoltarea acestei teme s-a văzut la Humboldt), deci motivată ; apoi ea devine arbitrară ; dar poezia poate interveni pentru a compensa acest defect al limbilor. Poezia îmbină limba primitivă, și A. W. Schlegel regăsește dictonul lui Hamann : poezia este limba maternă a omenirii (aici se inserează și opoziția lui Herder între poezia naturală și poezia artificială) :

> Prin toate precedentele, este stabilit că onomatopeele, metaforele, toate speciile de tropi și personificarea, figuri ale vorbirii pe care poezia de artă le caută intenționat, se găsesc în protolimba lor, se găsesc în ele cu o necesitate ineluctabilă, ba se găsesc acolo dominînd în cel mai înalt grad ; tocmai în aceasta rezidă poezia elementară anunțată în

> originea limbajului. În acest sens, este adevărat ceea ce se spune adesea : poezia a fost înaintea prozei, ceea ce nu s-ar putea afirma dacă ne-am gîndi la poezie ca la o formă artistică stabilită (p. 242).

Deşi A. W. Schlegel evocă aici caracterul *figurat* al expresiilor tropice, este clar că nu îl interesează o eventuală vizualizare, ci motivaţia : caracterul comun al onomatopeelor şi al metaforelor. Semnificantul trebuie să fie cît mai apropiat cu putinţă de semnificat. Aceeaşi exigenţă se traduce într-un alt vocabular, din care am şi văzut exemple : este vorba de descrierea operelor de artă ca fiinţe organice, în care raportul motivat nu se mai situează între sunete şi sens, ci între formă şi conţinut. Forma este organică (pentru conţinut) : ea este deci nu arbitrară, ci necesară ; nu neapărat asemănătoare, dar, în orice caz, este determinată de conţinut.

Tot A. W. Schlegel formulează în modul cel mai elocvent ideea formei organice şi opoziţia între organic şi mecanic. Acest subiect este prea bine cunoscut ca să mai zăbovesc asupra lui [1] ; mă voi mărgini să amintesc doar două pasaje, deosebit de explicite, ale lui A. W. Schlegel. Primul se găseşte în *Doctrina artei* şi priveşte la drept vorbind nu operele, ci concepţiile pe care şi le fac criticii despre ele (alunecare a unei tipologii a obiectelor spre cea a discursului ce se referă la ele, comparabilă cu cea care se observă la Novalis în legătură cu intranzitivitatea limbajului). Schelling scrie :

> Această critică s-ar putea numi atomistică (prin analogie cu fizica atomistică), prin aceea că ea consideră opera de artă ca un mozaic, ca asamblare laborioasă de particule moarte ; în vreme ce opera de artă care merită acest nume este de natură organică,

---

[1] Un studiu amănunţit al metaforelor organice în teoriile literare romantice se găseşte în cartea lui M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp*, New York, 1953 ; obiectul ei esenţial este romantismul englez.

prin aceea că particularul nu există decît prin intermediul întregului (p. 27).

Orice operă de artă, sau cel puțin orice operă de artă autentică, este organică ; aici, adjectivul pare să se refere atîta la coerența verticală cît și la cea orizontală. Organicul se opune mineralului, precum viața se opune morții ; dacă i se pot înlătura sau adăuga necontenit anumite părți, împlinirea, deci și constituția sa sînt arbitrare.

Al doilea pasaj, poate cel mai celebru din tot ce a scris vreodată A. W. Schlegel, enunță opoziția între forma organică și forma mecanică în legătură cu istoria dramei. Îl citez în întregime :

> Forma *(Form)* este mecanică atunci cînd ea este conferită unei anumite materii de către o acțiune externă, ca o intervenție pur accidentală, fără legătură cu constituția acestei materii ; cum de pildă se dă o figură *(Gestalt)* oarecare unei mase moi pentru ca ea să rămînă astfel cînd se va întări. Forma organică, dimpotrivă, este înnăscută ; ea se formează *(bildet)* din interior spre exterior, și se stabilizează în același timp cu dezvoltarea completă a germenului. Descoperim asemenea forme în natură, peste tot unde forțele vii se fac simțite, începînd cu cristalizarea sărurilor și mineralelor pînă la plante și flori, și de la acestea pînă la formarea corpului omenesc. În artele frumoase, la fel ca în domeniul naturii, acest artist superior, formele autentice sînt organice, adică determinate de fondul *(Gehalt)* operei de artă. Într-un cuvînt, forma nu este nimic altceva decît un exterior semnificant, fizionomia vorbitoare a fiecărui lucru, care n-a fost alterată de accidente supărătoare, și care aduc o mărturie veridică despre esența *(Wesen)* ascunsă a acestui lucru *(Vorlesungen,* t. II, pp. 109—110).

Să relevăm cîteva puncte din acest text. Chiar și mineralele cunosc acum forma organică — cel puțin în acel proces dinamic care este cristalizarea. Opera de artă se înscrie în aceeași serie ca și operele naturii. Arta este ca și natura, nu are nevoie s-o imite. Forma mecanică

este arbitrară (accidentală, oarecare); forma organică este naturală (deci în dublul sens al cuvîntului). Forma este consecința (mai degrabă decît imaginea) fondului; ceea ce nu lasă nici o îndoială în privința anteriorității și superiorității acestuia asupra formei.

Conceptul de „formă internă" se înrudește cu cel de formă organică [1]. Forma internă este direct legată de conținut, pentru a cărui dezvăluire este dintr-o dată necesară. În anumite cazuri, forma internă devine un intermediar comod între formă și conținut, veriga ce permite să restabilim pretutindeni raportul de motivații: mai abstractă decît forma, mai structurată decît conținutul.

În tot ce precede, este vorba, chiar dacă lucrul nu e clar enunțat, despre ceea ce noi am numit coerență verticală. Cealaltă specie de coerență a reținut mai puțin atenția; dar pe aceasta se pare că a avut-o în vedere Novalis cînd a vorbit despre coeziunea necesară a operei de artă. Opera nu este decît o rețea de relații între elementele care o constituie; de unde și frecvența asimilărilor pe care Novalis le face între poezie, muzică, matematică (fiecare din aceste activități făcînd și mai explicit acest caracter de coerență strict internă).

> Limba este un instrument muzical pentru idei. (..) O fugă este foarte logică, foarte științifică. Poate fi tratată și poetic (VI. 492). Algebra este poezie (VI. 244). Trebuie să scriem așa cum se compune muzica (VII. 51).

Sau în formula unificatoare:

> Logica în sensul general cuprinde în sine aceleași științe, sau va fi împărțită în același fel, ca știința limbajului și arta tonală. Lingvistica aplicată și logica aplicată se întîlnesc și formează o știință superioară de conexiuni *(Verbindungswissenschaft)*.

---

[1] Pentru istoricul ei, cf. R. Schwinger, *Innere Form. Ein Beitrag zur Definition des Begriffes auf Grund seiner Geschichte von Shaftesbury bis W. v. Humboldt*, München, 1935 (este de fapt vorba doar de primele 90 de pagini ale unui volum colectiv).

Scanned with OKEN Scanner

Opera de artă nu e decît conexiuni ; aceasta este oarecum și definiția poeziei. „În ce constă cu exactitate esența poeziei, este greu de definit. Este o coerență infinită și simplă, totuși“ (VII. 284). Poezia transformă discursul făcînd necesar fiecare din elementele sale : „Printr-o conexiune specială cu restul ansamblului, poezia ridică fiecare element izolat din întreg“ (III. 29). Coerența joacă aici rolul asumat de motivație la Diderot, Lessing, sau A. W. Schlegel ; motivația, la rîndul ei, devine „orizontală“. De aici pînă la analiza formală a textelor nu mai este decît un pas — și Novalis nu va întîrzia să o schițeze în legătură cu *Wilhelm Meister*, deci cu romanul, stabilind un adevărat inventar de „posibilități narative“. Prin aceasta se deschide o trecere a paradigmaticului spre sintagmatic, a asemănării spre participare — deși relația ideală, pentru Novalis ca și pentru alții, este aceea unde un element este în același timp parte și imagine a întregului, unde el „participă“, fără ca din acest motiv să înceteze de a mai „semăna“.

O dezvoltare oarecum marginală față de curentul principal al esteticii romantice, și totuși strîns legată de ideile romantice privind coerența operei, este cea care privește cercul hermeneutic. „Cercul“ însuși este mai degrabă o consecință a coerenței generale a operei ; nu întîmplător deci teoria sa este formulată de Ast, discipolul lui F. Schlegel și al lui Schelling, și de prietenul lor Schleiermacher. Dar, oarecum ca în pasajul lui A. W. Schlegel despre critica organică, acești teoreticieni ai interpretării, Ast și Schleiermacher, nu opun două specii de opere (organice și mecanice, motivate și nemotivate) ; ei admit, implicit sau explicit, că toate operele sînt coerente ; și e pur și simplu un defect al interpretării dacă ea nu remarcă, sau nu știe să pună în evidență această unitate.

Ast, de pildă, scrie :

> Adevărata ființă a lucrurilor nu poate fi cunoscută decît dacă viața lor exterioară este adusă în interior, în spirit, decît dacă se unifică armonios exteriorul și interiorul. Interiorul poate foarte puțin să

subziste fără exterior, și invers (deoarece, faptul că interiorul există nu se poate dovedi decît prin exteriorizarea sa, și exterioritatea, la rîndul ei, nu este nimic altceva decît ieșirea din interior, și presupune deci ca principiu un interior) ; și la fel de puțin se pot despărți unul de celălalt ; ei sînt o viață, și adevărul oricărei vieți este unitatea lor *(Grundriss,* pp. 1—2).

Orice lucru, este prin urmare, o unitate inseparabilă a exteriorului și a interiorului, a formei și a conținutului ; iar cunoașterea are sarcina de a restabili acest raport, oricare i-ar fi direcția (verticală sau orizontală) :

Adevărul nu rezidă decît în ideea întregului, în înlănțuirea corectă și armonioasă a tuturor instanțelor particulare într-un ansamblu viu. Iată de ce numai cel care judecă fiecare lucru particular în spiritul întregului are o privire justă asupra antichității *(Grundriss,* p. 25).

Dar această solidaritate a părților (segmente sau straturi) între ele, și a părților cu întregul, nu întîrzie să pună pentru cunoaștere o problemă ce rezultă tocmai din această determinare reciprocă : cum să-l cunoști pe unul din moment ce acesta implică totdeauna cunoașterea prealabilă a celuilalt ? Schelling a formulat problema cît se poate de precis (în *Sistem*).

Dat fiind faptul că ideea de Tot nu se poate degaja decît în măsura în care se găsește realizată în părți și că, pe de altă parte, părțile nu sînt posibile decît în funcție de Tot, se pare că într-asta există o contradicție... (III, p. 624 ; trad. fr., p. 172).

Această aparentă contradicție va fi numită *cercul hermeneutic.* Iat-o în formularea pe care i-o dă Ast :

Dar dacă noi nu putem cunoaște spiritul întregii antichități decît prin manifestarea sa în operele scriitorilor, iar acestea presupun la rîndul lor cunoașterea spiritului universal, cum e posibil să cunoaștem particularul de vreme ce el presupune cunoașterea întregului (și pe care noi nu-i putem sesiza decît unul după celălalt, niciodată totul în

Scanned with OKEN Scanner

> acelaşi timp) ? Faptul că nu pot cunoaşte a, b, c etc. decît prin A, şi acest A la rîndul său numai prin a, b, c etc., este un cerc insolubil dacă A şi a, b, c sînt gîndiţi ca opuşi ce se condiţionează şi se presupun reciproc, fără să se recunoască unitatea lor *(Grundlinien,* pp. 179—180).

Cum se poate ieşi din acest cerc vicios ? Răspunsul lui Ast este simplu — prea simplu poate. Fiecare parte a întregului, spune el, este în acelaşi timp o imagine a acestuia ; întregul ne este dat de fiecare dintre părţi, şi nu mai trebuie să ne străduim să-l cunoaştem altundeva. Dacă ar fi să-l credem pe Ast, pînă la urmă cercul nu există.

> A nu provine din a, b, c etc., nu este compus din ei, ci îi precede, pătrunde în toţi în chip egal ; a, b, c nu sînt deci nimic altceva decît reprezentări individuale ale A-ului unic ; a, b, c rezidă încă de la origine în A ; aceşti membri sînt desfăşurările particulare ale A-ului unic, ce rezidă deci în fiecare într-o manieră particulară, şi eu n-am nevoie să parcurg mai întîi seria infinită a instanţelor particulare pentru a le descoperi unitatea.
>
> Numai în acest fel este posibil să cunoaştem particularul prin întreg şi invers, întregul prin particular ; căci ambele sînt date împreună în fiecare particularitate ; afirmînd a, afirmăm A, căci unul nu este decît revelaţia *(Offenbarung)* celuilalt, deci cu particularul şi întregul ; cu cît progresez mai mult în sesizarea particularului, parcurgînd linia a, b, c etc., cu atît spiritul îmi devine mai manifest şi mai evident, cu atît mai mult se dezvoltă ideea de întreg, care este născută în mine încă de primul membru al seriei *(Grundlinien,* pp. 180—181).

Schleiermacher va spune acelaşi lucru : orice obiect singular implică o cunoaştere a totalităţii care totuşi nu este făcută decît din asemenea obiecte singulare ; soluţia pe care o propune (şi care era, de fapt, implicit prezentă la Ast) este de a proceda la început la o rapidă cunoaştere a ansamblului, înainte de a-i aprofunda părţile. Oare nu

Scanned with OKEN Scanner

același lucru îl sugerase anterior F. Schlegel prin cuvîntul *ciclic*, într-un caiet de note pe care fără îndoială că l-au consultat și Ast și Scleiermacher ? „Metoda ciclică ar fi exclusiv filologică ?“ „Orice lectură critică... este ciclică“. „Trebuie să ajungem foarte repede la presentimentul întregului printr-o aplicare a metodei ciclice“ (*Philosophie der Philologie*, pp. 48, 50, 53). În ceea ce-l privește, Schleiermacher scria :

> Orice lucru particular nu poate fi înțeles decît prin intermediul întregului, și prin urmare, orice explicație a particularului presupune înțelegerea prealabilă a întregului (p. 160). Chiar în interiorul unei singure scrieri nu se poate înțelege particularul decît pornind de la întreg, iată de ce o lectură cursivă, care va da o vedere de ansamblu a întregului, trebuie să preceadă interpretarea mai precisă (p. 89).

Acestea rămîn adevărate pentru cele două interpretări avute în vedere de Schleiermacher : gramaticală și tehnică. Înțelegerea enunțului lingvistic particular implică atît cunoașterea întregii limbi (gramatică, vocabular), cît și a întregului discurs (sau ansamblul scrierilor scriitorului [1]).

Semne motivate, forme organice și forme interne, coeziune și conexiune a elementelor poetice, cerc hermeneutic : acestea nu sînt decît cîteva manifestări variate, și totuși unificate, ale uneia și aceleiași idei : necesara coerență internă. Și o dată mai mult, se poate constata că trăsăturile caracteristice ale esteticii romantice, deși decurg unele din altele, pot să se găsească în dezacord, chiar să intre în contradicție între ele : astfel, valorizarea coerenței nu se armonizează totdeauna bine cu cea a nedesăvîrșirii. Ceea ce explică poate de ce, mai tîrziu, aceste două precepte vor fi exploatate de două școli artistice diferite ; nici măcar printre romanticii germani

---

[1] Examinez amănunțit aceste forme de interpretare, la fel ca și alte noțiuni hermeneutice contemporane, în *Stratégie de l'interprétation*, în curs de apariție.

aceiași autori nu apără neapărat cele două teze — ceea ce nu-i împiedică să fie apropiați, sau chiar frați : așa cum se întîmplă cu August Wilhelm și Friederich Schlegel.

SINTETISM

A pretinde unitatea dintre formă și conținut, sau dintre material și spiritual, înseamnă să afirmi unitatea dintre două contrarii. Această exigență este asumată de către romantici, și ea depășește cu mult postulatul privind coerența operei. Fr. Schlegel definește astfel ideea în general și în același timp conceptul cheie de ironie : „O idee este un concept împlinit pînă la ironie, o sinteză absolută de antiteze absolute, schimbul neîncetat și autocreator dintre două gîndiri în conflict“ (*A*, 121 ; ne amintim de caracteristicile simfilosofiei). Și Novalis visează la o logică în care ar fi suprimată legea terțiului exclus. „A nimici principiul contradicției este poate cea mai înaltă sarcină a logicii superioare“ (VII. 180). *Sintetismul*, sau fuziunea contrariilor, este o trăsătură fundamentală a esteticii romantice.

Mai mult decît oricare autor romantic, Schelling contribuie la afirmarea sintetismului. El a putut găsi precursori într-o lungă tradiție filosofică : de la Nicola Cusanus la Kant ; dar nici unul n-a acordat acestei figuri un rol atît de mare : toată *filosofia identității* se baza pe aceasta. Ceea ce ne interesează în prezentul context este faptul că artei, în special, îi revine onoarea de a resorbi toate contrariile ; iată de ce arta se găsește pe culmea construcției pe care o prezintă *Sistemul idealismului transcendental* ; iată și de ce, fără îndoială, Schelling filosoful se interesează de artă. Această afirmare a rolului artei are greutatea unei definiții, și Schelling revine asupra ei în mai multe rînduri.

> La fel cum se naște din sentimentul unei contradicții în aparență ireductibile, creația artistică reușește să ajungă, după cum mărturisesc toți artiștii și toți cei ce le împărtășesc entuziasmul, la sentimentul unei

armonii *infinite* (III, p. 617 ; trad. fr., p. 166). Orice creație artistică se sprijină pe dedublarea infinită a unor activități opuse, care sînt cu desăvîrșire suprimate în fiecare operă de artă (III, p. 622 ; trad. fr., p. 173). Puterea poetică... este capabilă de a gîndi contradictoriul și de a-i opera sinteza (III, p. 626 ; trad. fr., p. 174).

Artistul pornește de la opoziția contrariilor pentru a ajunge la resorbirea lor ; recunoașterea acestor două momente este necesară. Aceasta ne va da și definiția geniului :

> Ceea ce deosebește geniul de tot ce nu este altceva decît talent sau numai abilitate este faptul că numai el e capabil să reducă contradicțiile care, fără el, ar rămîne ireductibile (III, p. 624 ; trad. fr., p. 172).

la fel ca și pe cea a frumuseții :

> În opera de artă (...) ne găsim în prezența unui Infinit reprezentat în chip finit. Dar Infinitul reprezentat este Frumusețea (III, p. 620 ; trad. fr., p. 169).

Arta resoarbe toate opozițiile ; este deci de prisos să fie enumerate una cîte una. Există însă opoziții care sînt mai importante decît altele. În *Sistemul idealismului transcendental,* Schelling insistă în mod deosebit asupra celei dintre conștient și inconștient.

> Conștientul și inconștientul trebuie să fie unite în produsul artei (III, p. 614 ; trad. fr., p. 163). Opera de artă reprezintă pentru noi identitatea dintre conștient și inconștient (III, p. 619 ; trad. fr., p. 168).

În *Filozofia artei,* această pereche de categorii se alătură altora, libertate și necesitate, afirmația globală rămînînd aceeași :

> Arta este o sinteză absolută sau întrepătrundere reciprocă a libertății și a necesității (V, p. 383). Între necesitate și libertate raportul este același ca și între inconștient și conștient. Arta se bazează deci pe identitatea activităților conștiente cu cele inconștiente (V, p. 384).

Scanned with OKEN Scanner

La Friederich Schelegel, termenii sînt „intenţional“ şi „instinctiv“ : „În fiecare poem bun, totul trebuie să fie intenţie şi totul trebuie să fie instinct. Căci prin aceasta devine el ideal“ (*L*, 23). Sau chiar arta şi natura : „Este desăvîrşit ceea ce este în acelaşi timp natural şi artificial“ (*A*, 419) ; el va vorbi, de asemenea, despre „acest schimb minunat şi veşnic de entuziasm şi ironie“ (*GP*, pp. 318—319).

Această primă opoziţie şi resorbirea ei au legătură cu procesul creaţiei ; acum sîntem obişnuiţi să socotim drept o caracteristică a înseşi operei de artă fuziunea formă-conţinut, sau materie-spirit, sau real-ideal etc. Iată în această privinţă alte cîteva formulări. După Schelling, forma şi materia ţîşnesc nedespărţite de artă (V, p. 360), arta este indiferenţa faţă de ideal şi faţă de real (V, p. 380). Fr. Schlegel descrie arta ca o întrepătrundere a alegoriei şi a personificării, pe care la rîndul lor le defineşte în felul următor : „La baza personificării se găseşte imperativul : *Să faci spiritual tot ce e sensibil.* Al alegoriei : *Să faci sensibil tot ce e spiritual.* Cele două împreună redau determinarea artei“ (*LN*, 221). Novalis e mai laconic şi mai general : „Pentru om, ecuaţia este : corp = suflet ; pentru specia umană : bărbat = femeie“ (VI, 624).

Întrepătrunderea masculinului şi femininului se găseşte şi la Schelling, care era gata să afirme că unica raţiune a castrării în antichitate era aceea de a crea pentru artă obiecte care să-şi permită să atingă cea mai mare perfecţiune.

> În afară de moderaţia generală, artiştii greci căutau să imite în artă acele naturi care amestecau masculinul cu femininul, pe care moliciunea asiatică le producea prin castrarea la vîrstă fragedă a băieţilor ; ei căutau astfel să reprezinte într-un anume fel o stare de neseparare şi de identitate a genurilor. Această stare, atinsă printr-un fel de echilibru care nu este o simplă anulare, ci o adevărată amalgamare a celor două caractere opuse, reprezintă culmile pe care arta a reuşit să le atingă (V, pp. 615—616).

Scanned with OKEN Scanner

Mai mult decît asupra oricărui alt lucru, Schelling insistă asupra resorbirii opoziției dintre general și particular în artă. „*Însmele* poeziei este cel al întregii arte : el este reprezentarea absolutului sau a universului în particular“ (V, p. 634). Fiecare parte a operei este în același timp un tot.

> Această unire a particularului și a generalului o găsim în fiecare ființă organică la fel ca și în fiecare operă poetică unde, de exemplu, diferitele figuri sînt toate un membru servind întregului, și totuși, în alcătuirea perfectă a operei, fiecare este un absolut în ea însăși (V, p. 367).

Modul de semnificare artistică este această interpretare a generalului și a particularului (ceea ce înseamnă, aici, semnificat și semnificant) :

> Reprezentării artistice absolute i se cere reprezentarea cu *indiferență completă,* și mai ales într-un asemenea chip încît generalul să fie în întregime particular, și particularul să fie în același timp tot generalul, nu să-l semnifice (V, p. 411).

Opoziția dintre general și particular se alătură și altor opoziții, precum spirit și materie, ideal și real, varietate și acțiune :

> Se poate spune că frumusețea este peste tot acolo unde lumină și materie, ideal și real se sting. Frumusețea nu este numai generalul sau idealul (acesta este adevărul) și nici numai realul (acesta este în acțiune), ea nu este deci decît perfecta întrepătrundere, sau încorporare materială a celor două (V, p. 382).

Așadar, e în natura spiritului romantic să aspire la fuziunea contrariilor, oricare ar fi ele, așa cum o dovedește această enumerare puțin cam haotică a lui A. W. Schlegel : „romanticii amalgamează, la modul cel mai intim, contrariile de tot felul, natură și artă, poezie și proză, seriozitate și glumă, amintire și presentiment, spi-

Scanned with OKEN Scanner

ritualitate și senzualitate, terestrul și divinul, viața și moartea" (*Vorlesungen*, II, p. 112); sau a lui Novalis: „Sînt aliaje pline de spirit, de exemplu, evreu și cosmopolit, copilărie și înțelepciune, sau tîlhărie și noblețe sufletească, hetairism și virtute, exces și lipsă de judecată în naivitate, și tot așa pînă la infinit" (t. I, p. 365). Fr. Schlegel a știut să aplice la el însuși consecințele ironice ale acestui principiu: „Este la fel de ucigător pentru spirit să aibă un sistem ca și să nu aibă nici unul. Prin urmare, trebuie să se decidă să le aibe pe amîndouă" (*A*, 53).

Această supremație a amalgamului asupra esențelor separate are implicații în sistemul romantic al genurilor. Friedrich Schlegel, care s-a ocupat de ele mai mult decît alții, are în această privință o poziție ambiguă: pe de o parte, fidel învățăturii lui Lessing, el recunoaște constrîngerile exercitate de forma literară asupra operei individuale; pe de altă parte însă el apreciază diferența ireductibilă a fiecărei opere, prevestind prin aceasta atitudinea extremă a lui Croce: „Speciile poetice moderne sînt una singură sau dacă nu un număr infinit. Fiecare poem, un gen pentru sine" (*LN*, 1090). Această admirație a sa pentru sintetism îl va face să aplece balanța de partea depășirii genurilor: va pune în vîrful piramidei poetice un gen — dar care ar fi el însuși amalgamul tuturor celorlalte genuri, pure sau mixte; acesta e romanul, în sensul romantic al cuvîntului. „Romanul este un amestec făcut din toate speciile poetice, din poezia naturală lipsită de artificii și din genurile mixte ale poeziei de artă" (*LN*, 55). Și acest amestec depășește limitele literaturii: înglobează toate tipurile de discurs.

> Orice istorie a poeziei moderne este un comentariu continuu la scurtul text al filosofiei: orice artă trebuie să devină știință, orice știință artă; poezia și filosofia trebuie să fie unite (*L*, 115).

Însuși cuvîntul „romantism" se determină prin referință la această sinteză a contrariilor. „Romantic" (care în vremea aceea, face trimitere la arta creștină și la ar a Renașterii, în opoziție cu arta greacă) se definește desigur

în relația sa cu „clasic" ; și amîndoi termenii sînt în raport cu fuziunea contrariilor ; dar acest raport nu este același. Textele fundamentale sînt încă cele ale lui Schelling, care opun nu clasic și romantic, ci natură și artă : fiecare realizează un amalgam de contrarii ; dar amalgamul naturii este într-un anume fel anterior separării contrariilor : este *sincretism* ; în vreme ce cel al artei este posterior, și pe acesta îl numesc eu aici *sintetism*. Schelling scrie în *Sistem :*

> Opera de artă se deosebește de produsul natural prin faptul că ființa organică prezintă în stare încă nedivizată ceea ce producția artistică reprezintă după diviziune, dar reunit (III, p. 621 ; trad. fr., p. 170).

Și în *Filosofia artei :*

> Opera organică a naturii prezintă aceeași indiferență încă neseparată, în timp ce opera de artă o prezintă *după* separare, dar tot ca indiferență (V, p. 384).

Formularea cea mai populară a deosebirii dintre clasici și romantici îi aparține lui A. W. Schlegel ; ea va fi calchiată după cea dintre natură și artă, așa cum se găsește la Schelling. Clasicii sînt sincretici, romanticii practică sintetismul.

> Idealul grec de umanitate era perfecta concordanță și proporție între toate facultățile, o armonie naturală. Modernii, dimpotrivă, au dobîndit conștiința unei dedublări interioare, care face un asemenea ideal imposibil. Iată de ce poezia lor tinde spre a concilia, spre a amalgama de o manieră inseparabilă aceste două lumi, între care noi ne simțim împărțiți : spiritualul și sensibilul. (...) În arta și în poezia greacă, există o unitate originară și inconștientă a formei și a materiei ; la moderni, în măsura în care rămîn credincioși spiritului lor specific, se va căuta o interpenetrație internă a celor două ca între două contrarii *(Vorlesungen,* I, p. 26).

Scanned with OKEN Scanner

Această definiție a modernilor sau a romanticilor crează anumite probleme, care s-ar fi putut prevedea în teorie și n-au întîrziat să se pună în practică. Dacă romantismul se definește prin absorbirea tuturor contrariilor, el va întîlni, inevitabil, în calea sa perechea formată de clasic și romantic ; dacă o înghite, va realiza unul din acele pardoxuri pe care le explica Russell, cînd un ansamblu este adus în starea de a figura ca element al propriei sale totalități. O asemenea lăcomie are aici consecințe nefaste evidente : ea nu mai permite separarea clasicilor și a romanticilor, și de fapt golește de orice sens însuși termenul de „romantic". Această transformare a conceptului se observă în special la Fr. Schlegel. În *Convorbiri despre poezie,* el definește, prin gura unuia dintre personaje, Marcus, „sarcina supremă a oricărei poezii" ca fiind „armonia clasicului și a romanticului" (p. 346) ; și prin gura altui personaj, Antonio, declară — ceea ce înseamnă afirmarea supremației romantismului și totodată destrămarea lui : „Orice poezie trebuie să fie romantică" (p. 335).

INDICIBILUL

Arta exprimă ceva ce nu poate fi spus în nici un alt chip. Această afirmație a romanticilor intervine de cele mai multe ori ca o constatare a unei diferențe tipologice mai curînd decît ca un crez mistic (deși se întîmplă și așa). Friedrich Schlegel avusese grijă să se distingă de cei care, găsind un pretext în faptul că numai arta este capabilă să exprime ceea ce exprimă, resping orice analiză a faptului poetic :

> Dacă anumiți iubitori mistici ai artei, care consideră orice critică drept o disecție și orice disecție drept o nimicire a plăcerii, ar fi consecvenți în modul lor de a gîndi, atunci „ei drăcie" ar fi cea mai bună judecată de artă asupra celei mai valoroase opere. Dealtfel, există critici care nu spun cu nimic mai mult, dar o fac mult mai pe larg (*L,* 57).

Scanned with OKEN Scanner

Chiar și Novalis e la fel de categoric :

> Sînt convins că s-ar ajunge la *adevărate revelații* printr-o rece înțelegere tehnică și printr-un calm simț moral mai repede decît prin fantezie, care pare să ne ducă numai în regatul spectrelor, acest antipod al cerului adevărat.

În *Heinrich von Ofterdingen,* îl va face pe Klingsohr să spună :

> Proaspăta și înviorătoarea căldură a unui suflet poetic este ceva cu totul contrar furioasei febre a unei inimi bolnave. Este o febră ușoară care zăpăcește, dar e trecătoare ; cealaltă căldură, lucidă și pură, discerne cu claritate toate formele și fiecare contur, favorizează înmulțirea și diversificarea raporturilor, este veșnică prin ea însăși (t. I, p. 166).

Cînd se ajunge la acest punct — conținutul indicibil al artei — este greu să nu pornești de la acel paragraf din *Critica facultății de judecată,* unde Kant tratează despre ideile estetice, concept esențial în sistemul lui : „În general, se poate numi frumusețe (fie că este vorba de frumusețea naturală, fie de cea artistică) *expresia* de idei estetice“ (p. 149). „Ideile estetice“ sînt deci conținutul operelor de artă. Dar ce este o idee estetică ?

> Prin expresia Idee estetică, eu înțeleg acea reprezentare a imaginației care dă mult de gîndit, fără ca nici un gînd determinat, adică *concept,* să-i poată fi adecvat, și pe care, în consecință, nici o limbă nu o poate atinge în întregime și nu o poate face inteligibilă (pp. 143—144). Într-un cuvînt : Ideea estetică este o reprezentare a imaginației asociată cu un concept dat, și care se găsește legată de o asemenea diversitate de reprezentări parțiale în libera folosință a acestora, încît nici o expresie, desemnînd un concept determinat, nu poate fi găsită pentru ea, și care face să gîndești în multe concepte multe alte lucruri indicibile, care odată simțite însuflețesc facultatea de cunoaștere și transmit literei limbajului un spirit (p. 146).

Scanned with OKEN Scanner

Las deoparte situarea acestei categorii în ansamblul conceptual kantian. Ne putem mărgini aici la următoarele caracteristici ale ideii estetice : ea este cea care exprimă arta ; același lucru nu poate fi spus prin nici o formulă lingvistică ; arta exprimă ceea ce limba nu poate spune ; această imposibilitate inițială provoacă o activitate de compensație, care, în locul indicibilului central, spune o infinitate de asociații marginale. Refuzînd apartenența la limbă, ideea estetică îi oferă de fapt acesteia un rol de invidiat, căci este un rol interminabil : are mai mult acolo unde se credea că posedă mai puțin.

Formele care transmit ideile estetice sînt atributele estetice.

> Aceste forme, care nu constituie reprezentarea însăși a unui concept dat ci numai exprimă, în calitatea lor de reprezentări secundare ale imaginației, consecințele legate de ele și înrudirea acestui concept cu altele, sînt numite *atributele* (estetice) ale unui obiect al cărui concept, ca idee a rațiunii, nu poate niciodată să fie prezentat adecvat (pp. 144—145).

Vocabularul folosit de Kant pentru a desemna raportul dintre conceptul indicibil și formele care-l evocă este revelator : „consecințele", „înrudirea" ; el funcționează, se spune altundeva, „totdeauna după legi analogice" (p. 144) : nu sîntem departe de matricea tropică stabilită de retorică, și care se bazează pe categoriile de participare, de cauzalitate, de asemănare.

Deși limbajul este materialul său, poezia este dotată cu atribute estetice și prin urmare poate exprima idei estetice inaccesibile chiar limbajului ; ea este, în interiorul limbajului, ceea ce permite transmiterea indicibilului.

> Arta nu realizează aceasta numai în pictură sau sculptură (unde se folosește de obicei de termenul de atribut), ci și poezia și elocvența datorează sufletul ce le animă operele numai atributelor estetice ale obiectelor, care însoțesc atributele logice și dau imaginației un imbold de a gîndi, deși într-o manieră

> neexplicită, mai mult decît se poate gîndi într-un concept determinat, și în consecință decît ceea ce poate fi înțeles într-o expresie determinată (p. 145).

Limbajul poetic (arta în limbaj) se opune limbajului nepoetic prin această supraabundență de sens — chiar dacă ea nu este atît de clară și explicită ca atributele logice sau conceptele. Sau, cum tot Kant spune, „trezește în noi o mulțime de senzații și reprezentări secundare, pentru care nu se găsesc deloc expresii" (P. 145). Pluralitatea reprezentărilor secundare suplinește lipsa unei reprezentări principale ; limbajul logic este adecvat, limbajul poetic nu este, dar grație pluralității exprimă indicibilul. Aceasta este și o definiție a genìului (diferită de cea a lui Schelling).

Printre romanticii germani, Wackenroder este cel care se apropie cel mai mult de imaginea ce se formează, prin tradiție, despre personajul romantic : acesta este sentimental, irațional și iubește arta mai presus de orice. Nu este cu totul întîmplător faptul că la acest elev al lui Moritz găsim cele mai ample teoretizări privind arta ca expresie a indicibilului. Dealtfel, arta nu este singură pe culmea activității umane : ea împărtășește acest loc cu religia ; comparația se păstrează în toate scrierile lui Wackenroder, în numele unei comune iraționalități.

Acest caracter irațional al artei se manifestă în cursul întregului proces care duce de la creator la consumator : cel dintîi nu va putea niciodată explica în ce fel a produs cutare formă, iar celălalt nu va ajunge niciodată să o înțeleagă pînă la capăt. Dar insistența asupra iraționalului ajunge la treapta cea mai înaltă atunci cînd se pune problema de a caracteriza însăși opera de artă. Iar natura va fi uneori asimilată artei numai pentru că acestea sînt două „limbaje minunate", care contrastează cu sărmana limbă a cuvintelor.

Limbajul verbal nu poate exprima decît raționalul, terestrul, vizibilul.

> Prin cuvinte noi, stăpînim pămîntul ; prin cuvinte, dobîndim fără mare trudă toate comorile pămîn-

> tului. Numai nevăzutul care plutește deasupra-ne nu poate coborî în sufletele noastre la chemarea cuvintelor (p. 171). Limbajul nu poate decît să numere și să numească în modul cel mai mizerabil schimbărilor, dar nu poate să ne facă vizibile schimbările continue ale picăturii de apă (p. 367).

Limbajul cuvintelor nu sesizează nici invizibilul nici continuul; el este „mormîntul furiei tainice a inimii" (p. 367). Datorită acestui fapt, este cu totul neadaptat la descrierea operelor de artă. „După părerea mea nu există într-adevăr nici un mijloc de a descrie o imagine frumoasă sau un tablou frumos" (p. 133).

În schimb, arta (și natura) îngăduie oamenilor „să sesizeze și să înțeleagă lucrurile celeste în toată puterea lor" (p. 171). Arta exprimă „lucruri misterioase pe care eu nu le pot exprima în cuvinte" (*P.* 173). Aceste lucruri tainice sau celeste, echivalente ale „ideilor estetice" ale lui Kant, formează conținutul operelor de artă; în consecință, luate din punctul de vedere al rațiunii, acestea vor părea totdeauna obscure, misterioase, indescriptibile. Muzica creează impresia de ceva obscur și de indescriptibil (p. 359), limbajul ei este obscur și misterios (p. 249). Limbajul artei este intraductibil în limba cuvintelor (p. 345); și Wackenroder exclamă:

> Ce vor cîrcotașii timorați și șovăielnici ce reclamă pentru fiecare din aceste sute de opere muzicale o explicație în cuvinte, și nu se pot resemna cu gîndul că nu există pentru fiecare o semnificație care poate fi numită, așa ca pentru un tablou pictat? Vor să măsoare limbajul cel mai bogat cu măsura celui mai sărac și să topească în cuvinte ceea ce disprețuiește cuvintele?

Ca și Kant, această imposibilitate de a numi prin cuvinte conținutul artei, această intraductibilitate a operei artistice, este într-un anume fel compensată prin interpretarea plurală, infinită, pe care o suscită această operă.

Scanned with OKEN Scanner

> Un tablou de preț nu este ca un paragraf dintr-o carte de școală pe care pot să nu-l iau în seamă, ca pe un lucru inutil, de îndată ce cu un mic efort am extras din el semnificația cuvintelor : mai mult chiar, pentru operele de artă excelente plăcerea durează mereu, neîncetat. Credem totdeauna că am pătruns pînă în străfundul lor, și totuși ele ne atîță din nou simțurile, și nu vedem unde sufletul nostru ar putea socoti că le-a cuprins în întregime (p. 199).

Indicibilul provoacă și aici o supraabundență de cuvinte, o depășire a semnificantului de către semnificat.

Mai este nevoie să adăugăm că Wackenroder nu ezită cînd e vorba să-și aleagă limbajul preferat ? El nu e fericit decît „în țara muzicii, unde toate îndoielile și suferințele noastre se pierd într-o mare sonoră — unde uităm de croncănitul oamenilor, unde nu ne mai amețește zarva cuvintelor și a limbajului, încîlceala literelor și a hieroglifelor monstruoase, ci o dulce mîngîiere ne vindecă pe loc spaimele inimii“ (p. 329).

Acest ansamblu de afirmații — cuvintele limbajului cotidian nu pot traduce ceea ce exprimă arta ; și o atare imposibilitate dă naștere unei infinități de interpretări — îl regăsim intact la membrii *Athenaeum*-ului. Nu este nici un motiv de mirare : intraductibilitatea poeziei merge mînă în mînă cu intranzitivitatea ei ; sensul inepuizabil merge mînă în mînă cu natura ei în perpetuă devenire și cu caracterul organic. Friedrich Schlegel se va consacra descrierii celor doi termeni ai acestei relații, arta și conținutul său ; în acest fel el va regăsi o idee întîlnită chiar și la Origene sau Clement din Alexandria : despre ceea ce e divin nu se poate vorbi decît indirect (de exemplu, Origene scria : „Există materii a căror semnificație nu poate fi expusă așa cum s-ar cuveni de absolut nici o vorbă a limbajului omenesc“, *Tratatul despre principii*, IV, 3, 15 ; iar Clement : „Toți cei care au scris despre divinitate, barbarii ca și grecii, au ascuns principiile lucrurilor și au transmis adevărul prin mijlocirea enigmelor, a simbolurilor, apoi a alego-

riilor, a metaforelor și a altor procedee analoage ; la fel ca oracolele grecilor, și lui Apolo Pitianul bine i se zice «oblic»", *Stromates*, V, 21, 4). Lodovico declară în *Convorbiri despre poezie* : „Nu se poate *exprima gradul* cel mai înalt decît prin alegorie, tocmai pentru că este inexprimabil" (p. 324), iar Antonio : „Divinul nu poate fi comunicat și exteriorizat în sfera naturii decît într-un mod indirect" (p. 334 ; a doua versiune a acestui text înlocuiește „divinul" cu „purul spiritual"). O notă inedită merge pînă la a stabili o solidaritate mutuală între modul de expresie indirect sau alegoric și conținutul divin al unui astfel de mesaj : sensul alegoriei ține în mod necesar de divin (trebuie să ne amintim aici că, pentru Friedrich Schlegel, termenul de „alegorie" are un sens generic și nu se opune, cum se întîmplă la alți romantici, termenului de „simbol"). „Orice alegorie înseamnă Dumnezeu, și nu poți vorbi de Dumnezeu decît în mod alegoric" (XVIII, V. 315). Acest conținut, pe care Wackenroder îl numea „celest", este exprimat nu numai de artă, ci și de orice expresie indirectă sau alegorică. Deci, pe de o parte, „orice operă de artă este o aluzie la infinit" (XVIII, V. 1140) ; pe de altă parte, „simbolurile sînt semne, reprezentante ale elementelor ce nu pot fi niciodată reprezentate prin ele însele" (XVIII, V. 1197). În mod reciproc, expresia indirectă este nu numai prezentă în poezie, ea este principiul ei constructiv.

> Alegoria este centrul jocului și al aparenței poetice (XVIII, IV, 666). Alegoria, simbolizarea, personificarea, la fel ca și simetria și figurile retorice, sînt *principii* ale poeziei, nu elemente : *elementele* sînt o masă moartă (XVIII, IV. 148).

Limbajul obișnuit este incapabil să atingă aceste înălțimi, poezia este intraductibilă în proză, iar *critica artei* este o contradicție în termeni. „Critica poeziei este un nonsens", scria Novalis (VII, 304). Sau, mai degrabă, este posibilă dar, cum sugerează Moritz, cu condiția de a deveni ea însăși poezie, muzică, pictură. „Nu se poate vorbi propriu-zis despre poezie decît în poezie", „o teo-

Scanned with OKEN Scanner

rie a romanului ar trebui să fie ea însăși roman", afirmă personajele din *Conversație*; iar un fragment din *Lyceum*:

> Poezia nu poate fi criticată decît de poezie. O judecată asupra artei, care nu este ea însăși operă de artă, fie prin substanța sa, ca o reprezentare a impresiei necesare în devenirea sa, fie printr-o formă frumoasă și un ton liberal, în spiritul vechilor satire romane, n-are nici un drept de cetate în regatul artelor (*L*, 117).

Fiindcă arta exprimă indicibilul, interpretarea ei este infinită. După Schelling, „orice adevărată operă de artă... poate fi interpretată la infinit fără să se poată spune dacă această infinitate este chiar opera artistului sau doar rezidă în operă" (III, p. 620; trad. fr., pp. 168—169). Pentru A. W. Schlegel „considerarea nepoetică a lucrurilor este cea care le socotește ca reglate prin percepția simțurilor și determinărilor rațiunii; tratarea poetică este cea care le interpretează continuu și vede în ele un caracter figurat inepuizabil" (*Die Kunstlehre*, p. 81). Poezia se definește prin pluralitatea sensurilor.

ATHENAEUM 116

> 1) Poezia romantică este o poezie universală progresivă. 2) Vocația sa nu este numai aceea de a unifica din nou toate genurile separate ale poeziei și de a pune în contact poezia cu filosofia și retorica. 3) Ea mai vrea și mai trebuie uneori să amestece alteori să amalgameze poezia cu proza, genialitatea și critica, poezia de artă și poezia naturală, să facă poezia vie și socială, și viața și societatea să le facă poetice, să poetizeze *Wizt*-ul și să umple și să satureze formele artei cu tot felul de materii formatoare solide, și să le însuflețească prin pulsațiile umorului. 4) Ea îmbrățișează tot ce este doar poetic, începînd cu cel mai vast sistem de artă care cuprinde el însuși mai multe alte sisteme și sfîrșind cu suspinul sau săru-

Scanned with OKEN Scanner

tul, introduse de copilul-poet într-un cîntec fără artă. 5) Ea poate să se piardă într-o asemenea măsură în reprezentat, încît s-ar putea crede că scopul ei unic și ultim ar fi acela de a caracteriza individualitățile poetice de toate felurile ; și totuși nu există nici o formă aptă să exprime pe deplin spiritul autorului : așa că, un artist oarecare, ce nu voia decît să scrie un roman, s-a reprezentat, din întîmplare, pe sine însuși. 6) Numai ea poate deveni, la fel ca epopeea, o oglindă a întregii lumi înconjurătoare, un tablou al secolului. 7) Și totuși, ea poate chiar și mai bine să plutească la mijloc, între reprezentat și reprezentant, pe aripile reflecției poetice, independentă de orice interes real și ideal, și să dea acestei reflecții o putere mereu mai mare și s-o multiplice ca o serie înfinită de oglinzi. 8) Ea este capabilă de cea mai înaltă și cea mai completă alcătuire, nu numai din interior spre exterior, ci și din afară spre interior ; astfel că ea organizează în chip asemănător toate părțile a ceea ce trebuie să fie un tot în produsele sale, și prin aceasta i se deschide perspectiva unui clasicism în creștere nemărginită. 9) Poezia romantică este printre arte ceea ce *Witz*-ul este pentru filosofie, și ceea ce societatea, relațiile, prietenia și iubirea sînt în viață. 10) Celelalte forme de poezie sînt terminate, și acum pot fi disecate în întregime. 11) Poezia romantică este încă în devenire, ba chiar natura ei specifică este de a nu putea fi decît în veșnică devenire, de a nu fi niciodată terminată. 12) Ea nu poate fi epuizată de nici o teorie, și numai o critică divinatorie s-ar putea încumeta să caute a-i caracteriza idealul. 13) Numai ea este infinită așa cum numai ea este liberă, și cea dintîi lege a sa este ca arbitrariul poetului să nu sufere nici o lege. 14) Genul romantic este singurul care este mai mult decît un gen, este întrucîtva poezia însăși : căci, într-un anume sens, orice poezie este sau trebuie să fie romantică.

Scanned with OKEN Scanner

Acest fragment, fragmentul 116 din *Athenaeum*, este opera lui Friedrich Schlegel, și este în general considerat ca un manifest al școlii romantice. Îl amintesc aici pentru că, într-adevăr, găsesc în el, condensate, toate trăsăturile caracteristice ale esteticii romantice, așa cum le-am enumerat pînă acum [1].

Cum este compus acest fragment? Fraza 1) este o definiție a poeziei romantice, care comportă doi termeni foarte semnificativi, „universală" și „progresivă". Frazele 2) pînă la 8) comentează termenul „universală"; frazele 8) pînă la 13) se referă la cuvîntul „progresivă". Ultima frază 14) califică din nou obiectul în generalitatea sa; ea este, într-un anume fel, pe același plan cu 1).

„Universală", termen pe care îl explicitează frazele 2) pînă la 8), ia aici un sens apropiat de cel pe care eu l-am atribuit „sintetismului" (și, incidental, „intranzitivității"): poezia romantică este universală în sensul că depășește opozițiile obișnuite. Ni se dau, gradat, mai multe exemple în această privință. În primul rînd, chiar în cadrul poeziei, ea sintetizează toate genurile, inclusiv poezia artificială și poezia naturală (populară); apoi, mai sus cu o treaptă, sinteza se referă la diferitele specii ale discursului, (poezia nefiind decît un exemplu): poezie, elocință, filosofie, sau din nou poezia și proza. După aceea domeniul limbajului este depășit: sinteza privește poezia și viața, forma și materia, judecata și intuiția, sau, în domeniul creației, geniul și simțul critic. Pe parcurs, Schlegel a abolit o veche distincție, între poezie și ceea ce nu este poezia, a transformat deci însăși definiția poeziei: există o mișcare neîntreruptă, de la suspinul copilului, care ține prin însuși acest fapt de poezie *(das dichtende Kind)*, pînă la construcțiile poetice cele mai complexe: poezia este percepută, în geneza sa, chiar de la formele discursive cele mai elementare.

---

[1] Un comentariu juxtalinear al fragmentului 116 se găsește în introducerea la volumul al doilea din *Kritische Ausgabe*, pp. LIX—LXIV, datorat lui Hans Eichner.

Scanned with OKEN Scanner

Fraza 5) explorează alte două opoziții relevate de poezia romantică ; dificultatea interpretării ei provine din faptul că însăși expresia lui Schlegel ține de acest schimb al contrariilor care constituie obiectul ei. Astfel, după prima propoziţiune („ea poate să se piardă în reprezentat, într-o asemenea măsură") și începutul celei de a doua („încît s-ar putea crede că scopul ei unic și ultim este...") ne-am aștepta la o urmare cam ca aceasta : „de a reprezenta lumea și nu de a exprima individualul" ; procedînd ca și cum acest început ar fi spus exact contrariul a ceea ce, de fapt, avansase (unificarea opușilor), Schlegel continuă : „acela de a caracteriza individualități poetice de toate felurile". Aceeași răsturnare se produce în a doua jumătate a frazei, după „totuși nu există nici o formă aptă să exprime pe deplin spiritul autorului", ne așteptăm la „așa că un anume artist, care nu voia decît să se reprezinte pe el însuși, a scris din întîmplare un roman" ; dar consecventul este din nou răsturnat : „care nu voia decît să scrie un roman s-a reprezentat din întîmplare pe sine însuși". Aceste înșiruiri sînt, dacă vreți, contrare logicii ; dar la fel e și poezia romantică, și Schlegel găsește aici un mijloc de a figura ceea ce spune. Astfel dispar opozițiile dintre expresie și imitație, dintre transparență (subiectivă) și opacitate.

Continuarea revine la forme de expresie mai convenționale : distanța dintre afară și înăuntru va fi parcursă în ambele sensuri (în același fel, poezia se prezenta ca sinteză a personificării și a alegoriei), la fel cum vor fi menținute simultan „realismul" și „formalismul" operei de artă — care „plutește între reprezentat și reprezentant". Metafora aparent banală a artei ca oglindă a lumii, care apare în 6), își va schimba sensul în 7) : „seria infinită de oglinzi" poate proveni de la altceva decît de la o oglindă așezată în fața alteia ? Dar atunci lumea ar fi mereu un reflex al ei înseși ? Intranzitivitatea artei va fi menționată aici în fugă : arta este „independentă de orice interes".

8) reprezintă tranziția de la „universală" la „progresivă". Dar, înainte de a ajunge aici, Schlegel evocă în

trecere o altă proprietate canonică a poeziei romantice : coerența ei internă, datorată asemănării dintre părți și, în același timp, integrării lor într-un tot. Aici se trece la „creșterea nemărginită", remarcîndu-se că ea califică un „clasicism" care, hotărît lucru, nu este în opoziție cu poezia romantică.

De la 8) la 13), Schlegel evocă acele caracteristici pe care le-am desemnat prin cuvintele „producție" sau „expresie a indicibilului", care lui îi par a fi solidare. *Witz*-ul, dragostea și poezia sînt, fiecare în domeniul său, agenți de transformare, mișcări motrice în mult mai mare măsură decît substanțe sesizabile ; pînă la 11) inclusiv, accentul se pune pe aspectul „devenirii" poeziei romantice ; și, pe acest plan, ea se opune „altor forme de poezie".

12) și 13) deplasează atenția spre aspectul inefabil al acestei arte ; acesta parcă ar fi o consecință a caracterului ei nelimitat. Teoria, care ține de rațiune și de vorbire, n-ar reuși s-o epuizeze ; și singura critică eficace a poeziei este tot poezia : iată ce înseamnă expresia „critică divinatorie". Schlegel merge chiar mai departe, formulînd o maximă despre care știe presa bine că este contrazisă de alte fragmente din *Athenaeum* : anume, că arbitrariul poetului nu îngăduie nici o lege.

În sfîrșit 14) se leagă direct de 1), reluînd o chestiune pe care o clarificau, în maniere opuse, 2) și 10) : poezia romantică este oare un gen ca atîtea altele ? Răspunsul nu este nici da nici nu : în calitatea sa de principiu generator, ea este la baza oricărei poezii și deci nu se lasă închisă în nici un gen ; dar în același timp există opere care întruchipează acest principiu într-un mod mai fericit decît altele ; este ceea ce se numesc îndeobște „genul romantic" *(die romantische Dichtart)*. De unde această frază paradoxală dar perfect explicabilă : acest gen nu este un gen...

Athenaeum 116 realizează parcă inversul simfilosofiei : mai degrabă decît gîndirea unică a mai multora, el este afirmarea plurală a unuia singur.

Scanned with OKEN Scanner

SIMBOL ŞI ALEGORIE

Cînd A. W. Schlegel expune, în 1801, doctrina romantică într-o formă sistematică, el nu poate să nu se refere la lucrarea publicată cu un an mai înainte de prietenul său Schelling. Această lucrare conține, într-adevăr, chiar de pe atunci, principiile doctrinei romantice; Schlegel o aprobă în întregime și nu sugerează decît o modificare terminologică.

> După Schelling, *infinitul reprezentat într-o formă finită* (III, p. 620; trad. fr., p. 169) este frumusețea, definiție în care este cuprins sublimul, așa cum se și cuvine. Sînt în întregime de acord în această privință, aș vrea doar să formulez mai bine această expresie: frumosul este o reprezentare simbolică a infinitului; căci astfel devine în același timp clar cum infinitul poate apărea în finit. (...) Cum poate infinitul să fie condus către suprafață, către aparență? Doar în mod simbolic, prin imagini și semne. (...) A face poezie (în sensul cel mai larg al *poeticului* care se găsește la baza tuturor artelor) nu înseamnă nimic altceva decît o simbolizare eternă *(Die Kunstlehre,* pp. 81—82).

S-ar putea spune fără exagerare că, dacă estetica romantică ar trebui condensată într-un singur cuvînt, acesta ar fi tocmai acela pe care-l introduce A. W. Schlegel: *simbol*; întreaga estetică romantică ar fi în ultimă instanță o teorie semiotică. Și reciproc, pentru a înțelege sensul modern al cuvîntului „simbol", e necesar și suficient să recitim textele romanticilor. În nici o altă parte sensul „simbolului" nu apare atît de clar ca în opoziția dintre simbol și alegorie — opoziție inventată de romantici și care le permite să se opună la tot ce nu este și nu înseamnă ei. Voi examina aici pe scurt principalele moduri de prezentare a acestei opoziții.

Scanned with OKEN Scanner

GOETHE

> Obiectele vor fi determinate de un sentiment profund care, atunci cînd este pur și natural, va coincide cu obiectele cele mai bune și cele mai elevate și le va face la rigoare, simbolice. Obiectele astfel reprezentate par să existe numai pentru ele însele, dar sînt totuși semnificative în străfundurile lor, și aceasta din cauza idealului care totdeauna antrenează o generalitate. Dacă simbolicul mai indică și altceva decît reprezentarea, o va face totdeauna într-un mod indirect. (...) Acum, există și opere de artă care strălucesc prin rațiune, vorbe de duh, bun gust, și printre acestea așezăm de asemenea toate operele alegorice ; tocmai de la acestea nu ne putem aștepta la nimic bun, deoarece ele distrug în egală măsură interesul pentru reprezentarea însăși și împing, ca să spun așa, spiritul în sine însuși, sustrăgînd de sub privirea lui ceea ce este cu adevărat reprezentat. Alegoricul se deosebește de simbolic prin aceea că pe cînd acesta desemnează indirect, el desemnează direct (1797 ;JA 33, p. 94).

Acest citat este extras dintr-un mic articol intitulat *Despre obiectele artelor figurative*, scris în 1797, dar publicat la multă vreme după moartea lui Goethe. În acest articol Goethe formulează pentru prima oară opoziția simbol-alegorie într-o scriere destinată publicării (chiar dacă în ultimă instanță nu a publicat-o).

Astăzi se cunoaște foarte bine preistoria acestei opoziții în opera lui Goethe. Pînă în 1790, cuvîntul simbol nu are deloc sensul ce i se va da în epoca romantică : sau este sinonim cu o serie de alți termeni mai uzitați (ca : alegoria, hieroglifa, cifra, emblema etc.), sau desemnează de preferință semnele pur arbitrare și abstracte (simbolurile matematice). Acest de-al doilea sens este curent în special la leibnizieni : de exemplu la Wolff. Kant este cel care, în *Critica facultății de judecată*, răs-

toarnă acest uzaj și aduce cuvîntul „simbol“ foarte aproape de sensul său modern. Departe de a caracteriza rațiunea abstractă, simbolul este propriu modului intuitiv și senzitiv de a cunoaște lucrurile.

> Noii logicieni dau cuvîntului *simbolic* o accepție absurdă și inexactă atunci cînd îl opun modului de reprezentare *intuitivă* ; reprezentarea simbolică nu este, într-adevăr, decît un mod al reprezentării intuitive (§ 59, p. 174).

Schiller va fi un cititor prompt și atent al lui Kant ; el va adopta noua accepție a cuvîntului „simbol“ ; or, cuvîntul „simbol“ apare la Goethe, în sensul său nou, în cadrul corespondenței cu Schiller, în perioada anilor ce preced redactarea micului articol care ne interesează aici (ceea ce nu vrea să însemne totuși că toți, Kant, Schiller și Goethe, au aceeași concepție despre simbol ; ci doar că accepția lor se opune în bloc celei a autorilor anteriori). Ca urmare a acestor scrisori, Goethe hotărăște să redacteze un scurt text în colaborare cu prietenul său, istoricul de artă Heinrich Meyer ; în cele din urmă, fiecare scrie cîte un articol cu același titlu, dar numai cel al lui Meyer este publicat [1].

Orice-ar fi făcut predecesorii lui Goethe în privința determinării fie a semnificantului, fie a semnificatului termenului „simbol“, adevărul este că, dacă lăsăm deoparte eseul lui Meyer asupra căruia vom mai reveni, Goethe este cel ce a introdus opoziția între simbol și alegorie.

---

[1] Geneza și structura simbolului la Goethe sînt studiate cu toată atenția necesară de : J. I. Rouge, „Goethe et la notion du symbole“, în *Goethe*. Studii publicate pentru centenarul morții sale de Universitatea din Strasbourg, 1932, pp. 285—310 ; C. Müller, *Die geschichtliche Voraussetzungen des Symbolbegriffs in Goethes Kunstanschauung*, 1937 ; id., „Der Symbolbegriff in Goethes Kunstauschauung“ in *Goethe. Viermonatsschrift der Goethe-Gesellschaft*, 8, 1943 ; M. Marache, *Le Symbole dans la pensée et l'ouevre de Goethe*, Paris, 1960, în special cap. VI (pp. 111—129) și X (pp. 206—219) ; B. A. Sorensen, *op. cit.*, cap. VII (pp. 86—132). Studiul lui Rouge oferă o bună privire de ansamblu ; cel al lui Sorensen pătrunde în toate nuanțele.

În *Obiectele artei figurative*, această opoziție apare spre sfîrșitul expunerii. Goethe a comparat între timp însușirile pe care diferitele obiecte le au în ochii pictorului. Apoi trece la maniera de a trata *(die Behandlung)* obiectele : aici apar termenii de simbol și alegorie. În ce constă diferența ?

Să relevăm în primul rînd un caracter comun : simbolul și alegoria permit să reprezentăm sau să desemnăm ; introducînd un termen, absent ce e drept, din textul lui Goethe, s-ar putea spune că acestea sînt două specii de semne.

Prima diferență apare atunci din faptul că în alegorie, fața semnificantă este instantaneu străbătută în vederea cunoașterii a ceea ce este semnificat ; în timp ce în simbol, ea își păstrează valoarea proprie, își păstrează opacitatea. Alegoria este tranzitivă, simbolul intranzitiv — dar în așa fel încît el continuă totuși să semnifice ; intranzitivitatea sa, altfel spus, merge mînă în mînă cu sintetismul său. Astfel, simbolul se adresează percepției (și înțelegerii intelectuale) ; alegoria, de fapt, numai înțelegerii intelectuale. Să remarcăm că Goethe numește „reprezentatul" ceea ce pentru noi este reprezentantul (obiectul sensibil).

Acest mod de semnificație specifică ne permite să formulăm o a doua deosebire. Alegoria semnifică direct, adică fața sa sensibilă nu are nici o altă rațiune de a fi decît aceea de a transmite un sens. Simbolul nu semnifică decît indirect, într-o manieră secundară : el există în primul rînd pentru el însuși, și doar în al doilea rînd se descoperă că el și semnifică. În alegorie, desemnarea este primară, în simbol, e secundară. S-ar putea spune, de asemenea, forțînd vocabularul lui Goethe : simbolul reprezintă și (eventual) desemnează ; alegoria desemnează dar nu mai reprezintă.

O a treia deosebire se poate deduce din ceea ce Goethe atribuie simbolului : ea privește natura relației semnificante. În cazul simbolului, ea are un caracter foarte precis : este o trecere de la particular (obiect) la general (și la ideal) ; în alți termeni, semnificația simbo-

Scanned with OKEN Scanner

lică, pentru Goethe, este în mod necesar din specia *exemplului* : adică, un caz particular prin care (dar nu în locul căruia) se vede, într-un anume fel prin transparență, legea generală ce îl emană. Simbolicul este exemplar, tipic, ceea ce permite să fie considerat ca o manifestare a unei legi generale. Prin aceasta se confirmă valoarea relației de participare pentru estetica romantică, în detrimentul relației de asemănare, care domnise incontestabil peste doctrinele clasice (și în special prin intermediul imitației). Relația semnificantă, care se găsește la baza alegoriei, nu este precizată deocamdată.

O a patra și ultimă deosebire rezidă în modul de percepere. În cazul simbolului, parc-ar exista o surpriză datorată unei iluzii : se crede mai întîi că lucrul există numai pentru el însuși ; apoi se descoperă că el are și un sens (secundar). În privința alegoriei, Goethe insistă asupra înrudirii sale cu celelalte manifestări ale rațiunii (spirit, bun gust). Opoziția nu este foarte bine precizată și totuși se simte : rațiunea este stăpînă aici, nu și în primul caz.

> 916. S-ar putea deci numi simbolic acel uzaj care ar fi de perfect acord cu natura, prin aceea că ar fi folosită culoarea în conformitate cu efectul său și că raportul real ar exprima de îndată semnificația. De exemplu, dacă spunem că purpura desemnează majestatea, nu încape nici o îndoială că s-a găsit expresia cea bună, așa cum acest lucru se găsește îndeajuns explicat mai sus.
>
> 917. De aceasta se leagă strîns un alt uzaj ce s-ar putea numi alegoric. Acesta este întîmplător și arbitrar, s-ar putea spune chiar convențional, din pricină că trebuie mai întîi să ne transmită sensul semnului, înainte ca noi să știm ce semnifică el, așa cum se întîmplă, de exemplu, în cazul culorii verzi pe care o atribuim speranței (1808 ; JA 40, pp. 116—117).

Aceste două scurte paragrafe figurează în *Teoria culorilor*, la sfîrșitul expunerii didactice, sub titlul „Folo-

sirea alegorică, simbolică, mistică a culorilor". Aici există într-adevăr un al treilea termen, mistic; dar am putea să-l ținem deoparte; căci simbolicul și alegoricul își împart din nou calitatea semnificantă, care nu este determinantă pentru folosirea mistică a culorii.

Opoziția enunțată în pasajul citat este foarte simplă; se deosebește de dihotomiile puse în discuție în eseul *Despre obiectele artei figurative*. Pentru că de data aceasta este vorba de semne motivate și nemotivate, sau de semne naturale și arbitrare (convenționale). Din această primă deosebire decurge o a doua: semnificația simbolului, fiind naturală, este nemijlocit comprehensibilă pentru toți; cea a alegoriei, provenind dintr-o convenție „arbitrară", trebuie să fie învățată mai înainte de a fi înțeleasă; înnăscut și dobîndit se suprapun aici peste universal și particular. Exemplele date conving poate ceva mai puțin: majestatea este oare mai firească pentru purpură decît speranța pentru culoarea verde? A patra deosebire relevată în textul precedent reapare aici în arierplan: simbolul produce un efect, și numai prin el, o semnificație; alegoria are un sens care se transmite și se învață; rolul rațiunii pare deci din nou să difere de la un caz la celălalt.

*

> Focul natural va fi prezentat; nu va fi decît la rigoare supus unui scop artistic, și numim pe bună dreptate astfel de prezentări simbolice. (...) Acesta e lucrul, fără să fie lucrul, fiind totuși lucrul; o imagine rezumată în oglinda minții și identică totuși cu obiectul. Alegoria rămîne, dimpotrivă, cu mult în urmă; poate fi plină de spirit, dar este oricum, de cele mai multe ori, retorică și convențională, și prețuiește totdeauna mai mult dacă se apropie de ceea ce numim noi simbol (1820; WA 41—1, p. 142).

Acest text figurează în comentariul despre picturile lui Filostrat, și se prezintă explicit ca o apărare a conceptului și a cuvîntului *simbolic*. Goethe descrie ca exemplu un tablou (sfîntul Petru lîngă un foc, în noaptea arestării lui Isus), pe care îl califică drept foarte „laconic" și despre care, în consecință, nimeni n-ar îndrăzni să afirme că are un caracter alegoric ; în schimb, este simbolic. Să relevăm și aici trăsăturile caracteristice ale simbolului în opoziție cu alegoria.

Prima face trimitere la deosebirea notată în primul nostru text, între desemnarea directă și cea indirectă : focul reprezentat este mai întîi un foc ; iar dacă semnifică ceva, aceasta numai la rigoare, într-un al doilea timp.

A doua deosebire care ne este de acum familiară : deși lipsit de o semnificație, simbolul este intrazitiv. Acest statut paradoxal este bine pus în evidență de o frază la fel de paradoxală : simbolul este lucru fără să fie deși este... (intranzitivitatea merge iarăși mînă în mînă cu sintetismul). Obiectul simbolic este și în același timp nu este identic cu el însuși. În schimb, alegoria este tranzitivă, funcțională, utilitară, fără valoare proprie : în acest context, este vorba, fără îndoială, de sensul adjectivului „retoric".

A treia deosebire, și ea familiară : alegoria este convențională și deci poate fi arbitrară, nemotivată. Simbolul este o imagine *(Bild)* și ține de natură.

A patra deosebire : alegoria este „plină de spirit" ; simbolul nu are decît un raport indirect, oblic cu „oglinda spiritului". Recunoaștem aici caracterul rațional al alegoriei, opus naturii intuitive a simbolului.

În sfîrșit, în două rînduri, Goethe insită asupra caracterului laconic, condensat al simbolului. Ceea ce pare să fie vizat aici este densitatea simbolică, în opoziție cu expansiunea discursivă : nu este reprezentat decît un foc, dar interpretarea simbolică îi adaugă valori noi. Alegoria ar fi mai puțin laconică în sensul că în ea există parcă o obligație de a interpreta ; expansiunea este aproape la fel de prezentă ca în discursul explicit.

Scanned with OKEN Scanner

Să mai adăugăm că aici, ca și în textele precedente (în special în primul), Goethe nu-și ascunde preferințele pentru simbol.

*

> Există o mare deosebire după cum poetul caută particularul pentru a ajunge la general sau vede generalul în particular. Din prima atitudine se naște alegoria, în care particularul are însemnătate numai ca exemplu al generalului ; a doua este însă în exclusivitate natura poeziei : ea spune particularul fără a gîndi să înceapă cu generalul și să-l indice. Dar cel care sesizează repede acest particular primește în același timp și generalul, fără să-și dea seama de acesta, sau își dă seama abia mai tîrziu (1822 ; JA 38, p. 261).

Aceasta este cea mai celebră formulare a opoziției dintre simbol și alegorie. Ea vine în urma unei comparații între el însuși și Schiller ; deosebirea dintre cele două concepte este și cea dintre cei doi poeți, Goethe rezervîndu-și, evident, rolul poetului simbolic. Superioritatea unuia din termenii opuși se continuă aici : nu numai pentru că Goethe se identifică cu el, ci și pentru că poezia, orice poezie, este sau trebuie să fie fundamental simbolică. Acum, pentru prima oară, trebuie să notăm, opoziția nu mai este aplicată la o materie vizibilă, ci la poezie.

Aici se insistă mai mult asupra trecerii de la particular la general ; în același timp, ea se precizează. Obligatorie pentru simbol, ea este prezentă și în alegorie : nici una nu se deosebește deci prin natura logică a raportului dintre simbolizant și simbolizat, ci pornind de la modul de evocare a generalului prin particular.

Goethe pare atunci să acorde mai multă atenție procesului de producere și receptare a simbolurilor și a alegoriilor. În opera terminată, avem totdeauna de-a face cu un particular ; și acest particular poate totdeauna să evoce generalul. Dar există o diferență în procesul crea-

ției, după cum se pleacă de la particular și se descoperă în el ceva din general (acesta este simbolul), sau se are la început generalul și i se caută apoi o întrupare particulară. Această deosebire de traseu influențează însăși opera : nu se poate separa producția de produs. Aceasta este deci opoziția cea mai importantă : în alegorie, semnificația este obligatorie („directă", spunea primul text), iar imaginea prezentă în operă este deci tranzitivă ; în simbol, imaginea prezentă nu indică prin ea însăș că are un alt sens, abia „mai tîrziu", sau în mod inconștient, ești îndreptat spre o acțiune de reinterpretare. Iată-ne trecuți de la procesul de producere, și chiar prin intermediul operei, la cel de receptare : în ultimă instanță, deosebirea decisivă pare să rezide în special în maniera în care se interpretează ; sau, cum spune Goethe, în maniera în care se trece de la particular la general.

Goethe nu afirmă aici idei radical noi în raport cu textele precedente, totuși, el pune totul într-o nouă lumină prin evocarea rapidă a traseului autor-operă-cititor și mai cu seamă prin insistența asupra deosebirii dintre procesele psihice (de producere și de recepție), mai degrabă decît asupra diferențelor logice inerente operei înseși.

*

> Alegoria transformă fenomenul în concept, conceptul în imagine, dar în așa fel încît conceptul rămîne totuși mereu conținut în imagine și poate fi cuprins în întregime și avut și exprimat în ea. Simbolica transformă fenomenele în idee, ideea în imagine în așa fel încît ideea rămîne mereu extrem de activă și inaccesibilă în imagine și, chiar dacă e spusă în toate limbile, ea rămîne indicibilă (*Nachlass* ; JA 35, pp. 325—326).

Aceasta este ultima maximă pe care Goethe o consacră opoziției simbol-alegorie ; ea datează din anii de bătrînețe. Aici, ca și în textul precedent, atenția se îndreaptă spre o geneză ideală. Analogiile dintre cele două

noțiuni rămîn puternice, chiar mai puternice decît în textul precedent, deoarece acum dispare deosebirea de traseu (de la particular la general în simbol, de la general la particular în alegorie); orice producție urmează traseul particular-general-particular. La început există totdeauna un fenomen concret apoi un stadiu de abstractizare, pentru a se ajunge în cele din urmă la imagine, și ea concretă (și care este singura prezentă în opera finită). Dar începînd de aici, se stabilesc deosebirile. În primul rînd, abstracțiunea nu este aceeași în ambele cazuri: *conceptului*, care ține riguros de rațiune în alegorie, i se opune *ideea* din simbol, despre care se poate crede că ecourile kantiene îl atrag în sensul unei cuprinderi globale și „intuitive". Această deosebire este importantă și nouă: pentru prima dată Goethe afirmă că între conținutul simbolului și cel al alegoriei nu există identitate, că ele nu exprimă „același lucru". Pentru a reveni la distincția inițială din primul nostru text, deosebirea nu mai rezidă în maniera de tratare, ci în însuși obiectul tratat.

O a doua deosebire fusese pregătită de celelalte texte, dar nu-și găsise niciodată o formulare atît de hotărîtă: este cea dintre dicibil, în alegorie, și indicibil *(Unaussprechliche)*, în simbol; ea urmează, așa cum se vede, celei dintre concept și idee, fiind dublată de o alta, care nu este decît consecința ei, și care ne duce la diferența dintre producție și produs, între devenire și ființă: sensul alegoriei este finit, cel al simbolului infinit, inepuizabil; sau: în alegorie sensul este încheiat, terminat și, într-un anume fel, mort; el este activ și viu în simbol. Și aici, deosebirea dintre simbol și alegorie este stabilită înainte de toate prin munca pe care amîndouă o impun spiritului receptorului, chiar dacă aceste diferențe de atitudine sînt determinate de proprietățile operei înseși (pe care Goethe, de data aceasta, o trece sub tăcere).

Toate evocările acestea ale cuplului simbol-alegorie din opera lui Goethe vor fi considerate ca fiind mai degrabă complementare decît divergente; și numai îm-

Scanned with OKEN Scanner

preună aceste enunțuri produc definiția completă. În ceea ce privește simbolul, regăsim panoplia caracteristicilor subliniate de romantici : este producător, intrazitiv, motivat ; realizează fuziunea contrariilor : el este și semnifică în același timp ; conținutul său scapă rațiunii : el exprimă indicibilul. Prin contrast, alegoria este, evident, gata făcută, tranzitivă, arbitrară, semnificație pură, expresie a rațiunii. Acestui stereotip romantic i se adaugă cîteva remarci mai deosebite. Mai curînd decît prin formele lor logice (simbolul și alegoria desemnează în același fel generalul prin intermediul particularului) cele două tipuri de relație semnificantă se deosebesc prin procesul de producție și de receptare al căror rezultat sau punct de plecare sînt : simbolul este produs în mod inconștient și provoacă o muncă nesfîrșită de interpretare ; alegoria este intențională și poate fi înțeleasă integral. La fel de personală este interpretarea simbolului ca reprezentare a tipicului. În sfîrșit, există o deosebire morfologică, și prin urmare deosebit de interesantă, între caracterul direct și indirect al desemnării (ne amintim de importanța pe care ea o are la Clement din Alexandria și la sfîntul Augustin) ; deși este prezentă, ea pare să nu joace la Goethe un rol de primă importanță.

SCHELLING

Sensibil la sugestia lui A. W. Schlegel și fără îndoială că și la vecinătatea spirituală cu Goethe, Schelling introduce noțiunea de simbol în sistemul său conceptual, așa cum îl găsim expus în cursurile sale din 1802—1803, publicate postum sub titlul de *Filosofia artei*. Mai mult chiar, noțiunea de simbol, definită în opoziție cu alegoria, ocupă punctul cel mai înalt al întregului edificiu, așa cum îl descrie această lucrare. Pentru a fi mai exact, cuplul simbol-alegorie apare în două locuri ale textului, și nu este evident că sensul termenilor rămîne același și într-o parte și într-alta. Este preferabil deci să le examinăm separat.

Scanned with OKEN Scanner

La prima apariție a cuvîntului, simbolul nu se situează într-o opoziție cu alegoria, ci în cadrul unei serii cu trei termeni : schematic, alegoric, simbolic. Și aici, va trebui să amintim că anumite cuvinte sînt folosite în sens kantian. S-a văzut că răspunzător de răsturnarea din sensul cuvîntului simbol a fost Kant ; în același paragraf din *Critica facultății de judecată,* el opune simbolicul schematicului (care era prezent încă în *Critica rațiunii pure*).

> Orice *hipotipoză* (prezentare, *subjectio sub adspectum),* ca act ce constă în a face sensibil, este dublă : sau este *schematică,* atunci cînd *a priori* intuiția corespunzătoare este dată unui concept pe care înțelegerea îl sesizează ; sau este *simbolică* atunci cînd unui concept pe care numai rațiunea îl poate gîndi și căruia nici o noțiune sensibilă nu îi poate fi potrivită i se supune o intuiție astfel că în raport cu aceasta procedeul puterii de judecată este numai analog celui pe care ea îl respectă cînd schematizează (p. 173).

Schemele și sombolurile au ceva comun în afara faptului că semnifică : ele sînt hipotipoze, sau prezentări, adică unități a căror parte sensibilă nu este pur transparentă și indiferentă, așa cum este ea în cazul caracterelor, al cuvintelor sau al semnelor algebrice ; altfel spus, acestea sînt semne motivate prin opoziție cu alte semne nemotivate, în care aceeași parte sensibilă „nu cuprinde nimic din ceea ce aparține intuiției obiectelor" (p. 174). Această primă proprietate comună servește pe de altă parte la sublinierea opoziției : semnificatul schematic poate fi adecvat exprimat, în consecință desemnarea sa este directă ; semnificatul simbolic, în schimb, asemenea unei idei estetice, nu posedă o desemnare adecvată, nu posedă o „intuiție sensibilă" care să i se potrivească ; el nu poate fi evocat decît indirect, prin analogie cu o altă schematizare. Exprimabilul este solidar cu directul, inefabilul cu indirectul, și deci cu simbolul.

Scanned with OKEN Scanner

Schelling reunește într-o anume măsură cele două opoziții, cea a lui Kant, între schematic și simbolic, și cea a lui Goethe, între alegoric și simbolic ; el obține o serie de trei termeni. Dar conținutul cuvintelor nu mai este același. Definițiile lui Schelling țin mult mai mult de logică decît cele ale predecesorilor săi : diferența dintre cele trei noțiuni rezultă din combinația a două categorii fundamentale, generalul și particularul.

> Această reprezentare *(Darstellung)* în care generalul semnifică particularul, sau în care particularul este perceput prin general, este *schematicul*. Totuși, această reprezentare în care particularul semnifică generalul, sau în care generalul este perceput prin particular, este *alegorică*. Sinteza acestora două, în care nici generalul nu semnifică particularul, nici particularul nu semnifică generalul, dar în care amîndouă sînt absolut una, este *simbolicul* (V, p. 407).

Schematismul a devenit desemnarea particularului prin general. Cazul cel mai comun de schematism este evident limbajul : cuvintele, întotdeauna generale, sînt totuși susceptibile de a desemna realități individuale. Schelling citează un alt exemplu : artizanul care fabrică un obiect după un desen sau după o idee realizează același raport între general și particular.

Și invers : alegoria este desemnarea generalului prin particular. Acest uzaj al cuvîntului este nou în raport cu vechea tradiție, pentru care raportul dintre cele două părți ale alegoriei, cînd e specificat, este de asemănare, deci leagă doi termeni de ordinul particularului. Chiar în secolul al XVIII-lea Lessing, în *Tratate despre fabulă*, punea în opoziție alegoria, desemnare a particularului prin alt particular, cu *exemplul*, desemnare a generalului prin particular. „Alegoria“ lui Schelling este deci mai apropiată de ceea ce Lessing numește exemplu (și bineînțeles de alegoria lui Goethe) decît de alegoria clasică. Schelling adaugă că există o deosebire între textele alegorice și lectura alegorică : se poate citi alegoric orice carte. „Fenomenul poeziei homerice și al întregii mito-

logii se bazează, la drept vorbind, pe faptul că ea cuprinde, ca *posibilitate*, și semnificația alegorică — s-ar putea într-adevăr alegoriza totul. Pe aceasta se bazează infinitatea sensului în mitologia greacă" (V, p. 409).

În privința simbolului, acesta se caracterizează prin fuziunea celor două contrarii : generalul și particularul ; sau, după formularea preferată de Schelling, prin aceea că simbolul nu numai semnifică, ci și *este* ; altfel spus, prin intranzitivitatea simbolizantului. În simbol, „finitul este în același timp chiar infinitul, și nu doar îl semnifică" (V, pp. 452—453). „Este simbolică o imagine al cărei obiect nu numai semnifică ideea, ci este însăși acea idee" (V, pp. 554—555). Exemplele analizate merg în același sens :

> Nu trebuie spus, de pildă, că Jupiter sau Minerva *semnifică* sau *trebuie* să semnifice aceasta. S-ar anula astfel orice independență poetică a acestor figuri. Ele *sînt* chiar lucrul acela, nu îl semnifică (V, pp. 400—401).

Sau :

> Astfel Maria-Magdalena nu numai *semnifică* pocăința, ci este însăși pocăința vie. La fel imaginea sfintei Cecilia, sfînta protectoare a muzicii, nu este o imagine alegorică, ci simbolică, deoarece ea are o existență independentă de semnificație, fără să piardă semnificația (V, p. 555).

Se va fi remarcat că și atunci cînd îl repetă pe Moritz în această insistență asupra heterotelismului alegoriei și autotelismului simbolului („cel care nu este pentru el însuși, ci pentru un altul *semnifică* acesta", mai scrie el, V, p. 566), Schelling nu uită niciodată că simbolul este și că *în același timp* semnifică (pe cînd Moritz avusese mai degrabă tendința de a spune că el este *în loc de* a semnifica). Printr-asta, simbolul este diferit de imagine, care poate să se epuizeze în percepția sa sensibilă.

> Nu ne satisface, este drept, nici ființa pur nesemnificantă, cea, de pildă, pe care o dă imaginea pură, nici numai semnificația, ci vrem ca ceea ce trebuie să fie obiectul unei reprezentări artistice absolute

să fie atît de concret, încît să-şi fie egal sieşi ca imagine, şi în acelaşi timp la fel de general şi încărcat de sens precum conceptul ; iată de ce limba germană redă bine cuvîntul simbol prin *Sinnbild,* imagine semnificativă (V, pp. 411—412).

Astfel definit, simbolul coincide în sensul său extins cu arta, sau, în orice caz, cu esenţa artei.

Gîndirea este numai schematism ; dimpotrivă, orice acţiune este alegorică (căci ca particular semnifică un general), arta este simbolică (V, p. 411).

În acelaşi timp, simbolul coincide cu frumosul :

Putem, după aceste observaţii, să reducem la una singură toate exigenţele tabloului în stilul simbolic, şi anume la faptul că totul este supus frumuseţii, căci aceasta este totdeauna simbolică (V, p. 558).

Şi mai puternică este asimilarea între simbol şi mitologie (şi în această privinţă Schelling recunoaşte că-i este dator lui Moritz).

În alegorie, particularul nu face decît să *semnifice* generalul, în mitologie, *este* în acelaşi timp el însuşi generalul (V, p. 409). Rezultă din toată investigaţia aceasta un fel de consecinţă necesară : mitologia în general, şi fiecare din poeziile sale în particular, nu trebuie înţelese nici schematic, nici alegoric, ci simbolic (p. 411). Prin urmare, exigenţa unei mitologii este *nu* ca simbolurile sale să semnifice pur şi simplu nişte idei, ci ca ele să fie realităţi semnificante pentru ele însele, independente (p. 447).

Ca şi pentru simbol în general, în cazul mitologiei, Schelling insistă în mod deosebit asupra laturii paradoxale a semnificaţiei sale : mitologia este generală şi particulară *în acelaşi timp,* ea este *şi* semnifică, mai mult chiar, ea nu semnifică decît pentru că este :

Fiecare figură a mitologiei trebuie luată ca ceea ce este, căci tocmai în felul acesta va fi luată ca ceea ce semnifică. Semnificaţia aici este în acelaşi timp realitatea însăşi, ea a trecut în obiect, fiind una cu el. De îndată ce lăsăm aceste realităţi să *semnifice* ceva, ele nu mai sînt *nimic,* (...) Atracţia lor cea mai

Scanned with OKEN Scanner

> mare rezidă tocmai în aceea că atunci cînd ele *sînt* numai, fără nici o relație, absolute în ele însele, lasă în același timp ca semnificația să lucească prin ele (V, p. 411).

Aceasta este prima accepție a termenilor de simbol și alegorie la Schelling. Ea apare în § 39 din *Filosofia artei*; și termenii păstrează același sens în alte pasaje. Există totuși o altă lungă discuție asupra acestor două noțiuni; ea survine în legătură cu pictura.

În primul rînd, triada schematic-alegoric-simbolic va fi redusă la doi termeni, datorită faptului că în artă nu se percepe decît particularul, și deci nu se poate niciodată pleca de la general.

> Sau arta figurativă face să fie semnificat generalul prin particular, sau acesta, semnificînd generalul, îl face în același timp să *existe*. Prima specie de reprezentare este cea *alegorică*, cealaltă este cea *simbolică*... (V, p. 549).

Cuvintele simbolic și alegoric au aici același sens ca și mai înainte, dar situația nu va întîrzia să se schimbe. Într-adevăr, în analiza concretă a picturii simbolice și alegorice, Schelling pare să plece de la o veche opoziție, caracteristică chiar și hermeneuticii stoice: opoziția între sensul literal sau istoric și sensul alegoric. „Pictura simbolică coincide în întregime cu cea care este numită istorică, a cărei putere superioară doar o desemnează. (...) După explicația noastră, istoricul însuși nu este decît o specie a simbolicului" (V, p. 555). În privința alegoriei, aceasta se subdivide în categorii care sînt și ele familiare vechii hermeneutici: „În tablouri, alegoria poate fi sau fizică, și atunci se referă la obiecte naturale, sau morală, sau istorică" (V, p. 552).

Această alegorie nu este identică cu cea din textele anterioare; dovada e că, în textele evocate, relația nu mai este constituită între un particular și un general, ci, la fel ca în concepția antică despre alegorie, între particular și particular. Iată un exemplu de alegorie fizică:

> Nilul, care se umflă pînă la șaisprezece picioare, și semnifică după cum se credea în vechime cea mai

> mare fertilitate, ar fi reprodus în tot atîția copii așezați la baza figurii colosale (V, p. 552).

Și un exemplu de alegorie istorică, acest ultim cuvînt luînd aici o semnificație diferită de cea pe care o are în expresia „sens istoric" (sau literal) :

> Renașterea unui oraș prin bunăvoința unui prinț va fi reprezentată pe vechile monede printr-un corp femeiesc înălțat deasupra pămîntului de un corp bărbătesc (V, p. 554).

Or, fluviul și copiii, orașul și corpul omenesc sînt tot atîtea entități particulare : relația între ele nu poate fi decît de asemănare, nu de exemplificare.

Un pasaj din această a doua secțiune consacrată alegoriei (și simbolului) ilustrează deosebit de bine schimbarea de sens. Schelling pare să facă distincție între o alegorie în sens slab, care corespunde primei sale definiții a alegoriei (particularul desemnează generalul), și o alegorie în sens puternic, ce se mulțumește (pentru noi, într-o manieră mult mai slabă) să marcheze diferența între cel ce desemnează și cel care este desemnat. Lucru ciudat, tocmai cu această ocazie, Schelling își amintește (cum făcea și Kant) de o altă teorie clasică, cea care opune semnele motivate și cele nemotivate.

> În general se poate compara alegoria cu o limbă *generală,* care, contrar limbilor particulare, nu se bazează pe semne arbitrare, ci pe semne naturale și obiectiv valabile. Ea este semnificare de idei prin imagini reale și concrete, drept care limbajul artei, și al artei figurative în special, care, după expresia unui antic, este o poezie mută, trebuie să-și prezinte gîndurile ca să spun așa personal, prin figuri. Dar conceptul puternic de alegorie, pe care de asemenea îl presupunem aici, este că cel ce este reprezentat semnifică altceva decît el însuși, indică ceva ce este diferit de el (V, p. 549).

Este surprinzător să constați că, ajuns la analizele concrete, Schelling se reîntoarce la un sens antic — și deci, în contextul său, banal — al opoziției între alegorie și simbol (chiar dacă acesta din urmă n-a fost fo-

Scanned with OKEN Scanner

losit astfel în cazurile precedente). Totuși, uzajul cuvintelor prin care Schelling se leagă de ansamblul tradiției romantice este primul sens, cel pe care el îl va dezvolta în partea generală a lucrării sale.

ALȚII

Primul care a opus în mod deschis simbolul și alegoria n-a fost Kant (care nu evocă alegoria în paginile unde redefinește simbolul), nici Schiller, (care nu s-a gîndit la aceasta decît în scrisorile sale către Goethe), nici Goethe (care închide în sertar lucrarea ce le-o consacră), nici Schelling (care nu publică în timpul vieții *Filosofia artei*), ci Heinrich Meyer, istoric de artă și prieten al lui Goethe. În același an 1797, în care Goethe redactează prima sa expunere despre această dihotomie, Meyer publică la rîndul său un eseu cu același titlu, *Despre obiectele artei figurative,* eseu aparent inspirat din discuțiile pe care le are cu Goethe. Chiar dacă nu trebuie să i se atribuie lui Goethe paternitatea acestui eseu, se va înțelege de ce Meyer nu joacă un rol esențial în istoria acestor două concepte : el folosește cuvintele fără nici un fel de spirit critic și fără să aibă grijă să precizeze în ce constă deosebirea dintre ele. Iată pasajul din eseul său unde se află ceea ce seamănă cel mai mult cu o definiție :

> Vom numi alegorice pur și simplu obiectele care ascund, sub suprafața imaginii poetice, istorice sau simbolice, un adevăr important și profund, pe care rațiunea îl descoperă numai după ce simțurile satisfăcute nu se mai așteaptă la nimic. (...) În imaginile simbolice ale divinităților sau ale proprietăților lor, arta figurativă elaborează obiectele sale cele mai elevate, și impune ideilor și conceptelor să ne apară într-o formă sensibilă, le forțează să intre în spațiu, să îmbrace o formă, să se ofere privirilor (*Kleine Schriften,* pp. 14, 20).

În simbol, semnificatul însuși devine semnificant, se produce o fuziune a celor două fețe ale semnului. În

schimb în alegorie, cele două fețe sînt bine separate ; în primul rînd, este contemplat sensibilul ; din clipa în care simțurile nu mai găsesc nimic, intervine rațiunea, care descoperă un sens independent de aceste imagini sensibile. Se va remarca totuși că traseele evocate de Meyer sînt opuse celor pe care le găsim la Goethe (ce e drept într-o formulare ce va fi făcută cu peste douăzeci de ani mai tîrziu) : aici, alegoria este cea care merge de la particular la general (de la „imagine" la „adevăr"), iar simbolul de la general la particular (de la „idei și concepte" la ceea ce se oferă privirii). Meyer nu acordă atenție opoziției, fapt subliniat în prima frază, care este totuși aproape o definiție a alegoriei, unde cuvîntul „simbol" apare într-un sens nontehnic.

O altă formulă a lui Meyer va reține și mai mult atenția contemporanilor ; dar ea nu va ieși de sub pana sa decît cu vreo zece ani mai tîrziu. Pentru a explica opoziția dintre simbol și alegorie, el a recurs la opoziția dintre a fi și a semnifica, pe care noi am găsit-o, folosită în același chip, la Schelling. Joncțiunea celor două verbe este și mai veche, și stabilită mult mai bine. Într-o scrisoare adresată chiar lui Meyer, datată din 13 martie 1791, Goethe scria („alegoria" desemnează aici ceea ce va numi el mai tîrziu „simbol") : „În ceea ce privește invenția, dumneavoastră mi se pare că ați atins linia fericită pe care alegoria n-ar trebui s-o depășească. Sînt figuri care semnifică totul, dar ele nu semnifică mai mult decît arată și, chiar îndrăznesc să spun, decît sînt". Între timp, în 1800, Herder scrisese și el în *Kalligone* că tonurile muzicale „nu numai semnifică, ci sînt...". Iată acum frazele lui Meyer privind simbolul și alegoria (între care Winckelmann, așa cum îi reproșează el, nu făcuse nici o deosebire) :

> [Simbolurile] n-au nici o altă relație, ci sînt ceea ce reprezintă în realitate : Jupiter, imaginea celei mai mari demnități cînd puterea este nelimitată (...), Venus, femeia creată pentru iubire etc. ; deci, caractere de cel mai bun soi, sau concepte generale întrupate de artă ; astfel de reprezentări se nu-

> mesc simboluri, spre deosebire de alegoriile propriu-zise. (...) Reprezentarea simbolică este însuşi conceptul general făcut sensibil ; reprezentarea alegorică semnifică doar un concept general diferit de ea („Note" pentru ed. lui *Winckelmann,* pp. 684—685).

Simbolul este, alegoria semnifică ; primul face să fuzioneze semnificantul şi semnificatul, cealaltă îi separă.

Între cele două texte ale lui Meyer, va fi publicată o altă formulare, care derivă mai degrabă de la Schelling decît de la Goethe. O vom găsi la Friedrich Ast ; lucrarea sa, *System der Kunstlehre,* care apare în 1805, conţine, s-ar putea spune, o expunere schematică şi dogmatică a esteticii lui Schelling (pe atunci inedită). Distincţia care urmează se află într-o pagină ce opune natura şi arta, ţinînd seama de categoria tranzitivităţii. Ast scrie :

> Produsul particular al universului nu este decît o alegorie a absolutului, adică el este legat de absolut şi semnifică întregul fără să-l reprezinte, deci fără să reprezinte un absolut ; dimpotrivă, opera de artă este simbol al absolutului, adică semnificare şi în acelaşi timp reprezentare a absolutului (*System der Kunstlehre,* p. 6).

Ast regăseşte, fără voia lui desigur, termenii de care se slujea Diderot pentru a opune uzajul poetic şi uzajul utilitar al limbajului : în primul, se semnifică şi se reprezintă în acelaşi timp, în cel de-al doilea, totul se limitează la semnificaţie. Întrucît se referă la ideile asupra naturii operei de artă sau chiar a discursului în general, pe care Ast le dezvoltă în altă parte, această diferenţă poate fi interpretată fără greutate. Raportul între sensibil şi inteligibil este motivat în cazul simbolului, nemotivat în cel al alegoriei ; fapt care la rîndul său trimite la gradul de coerenţă dintre diferitele planuri ale operei (cărora Ast, s-a văzut mai înainte, le acordă o deosebită grijă).

Un alt autor preocupat de aceeaşi problemă, în această epocă, este W. von Humboldt. Analiza făcută de el ra-

Scanned with OKEN Scanner

portului dintre simbol și alegorie apare la sfîrșitul eseului pe care l-a consacrat statului grec ; Humboldt se întreabă despre formele de artă proprii grecilor (las la o parte exemplele) :

> Nu totdeauna este înțeles cum trebuie conceptul de simbol, și adesea este confundat cu cel de alegorie. Este adevărat că, în amîndouă cazurile, o idee invizibilă este exprimată printr-o figură vizibilă, dar în moduri foarte diferite. (...) [În] reprezentările alegorice, (...) o idee clar gîndită este în mod arbitrar legată de o imagine. (...) [În] adevăratele și autenticele simboluri, (...) deși pleacă de la obiecte simple și naturale, (...) ele ajung la idei pe care nu le cunosc dinainte, care chiar rămîn etern insesizabile în ele însele, fără să fie cîtuși de puțin despuiate de individualitatea și de propria lor natură. (...) Căci pentru simbol este specific faptul ca reprezentarea și reprezentatul, într-un constant schimb mutual, să incite și să constrîngă spiritul să zăbovească mai mult și să pătrundă mai adînc, în timp ce, dimpotrivă, alegoria, de îndată ce a fost găsită ideea transmisă, la fel ca o enigmă rezolvată, nu produce decît o admirație rece sau o ușoară satisfacție ca orice figură făcută cu grație (III, pp. 216—218).

Asemenea prin aceasta lui Goethe, Humboldt nu uită caracteristicile care sînt comune simbolului și alegoriei : acestea sînt, cum ar spune Kant, prezentări sau hipotopoze. Dar accentul cade pe deosebiri. Alegoria este caracterizată mai pe scurt : ea este, pe de o parte, arbitrară, probabil în sensul de nemotivată ; pe de alta, ea are un sens finit, desemnat exhaustiv. Despre simbol nu se spune că este motivat, dar se poate deduce acest lucru din opoziția cu alegoria. În timp ce sensul acesteia era un produs terminat, în simbol există o simultaneitate între procesul de producție și rezultatul său : sensul nu există decît în momentul ivirii sale. Tot astfel caracterul închis al sensului alegoriei se opune procesului semnificant inepuizabil, caracteristic simbolului ; chiar printr-asta, simbolul este în măsură să exprime indicibilul.

Pe de altă parte, fața simbolizantă și fața simbolizată sînt în continuă întrepătrundere, altfel spus, simbolizantul semnifică, dar nu încetează să existe.

Acest text al lui Humboldt merită toată atenția : într-o epocă în care, chiar citind lucrările inedite ale contemporanilor săi, nu putea găsi în ele decît opoziții simple între simbol și alegorie, el produce o descriere care sintetizează toate categoriile ce caracterizează doctrina romantică a artei : simbolul este în același timp producție, intranzitivitate, motivație, sintetism și expresie a indicibilului ; mai mult, deosebirea dintre cele două noțiuni este situată, mai degrabă decît în obiectele interpretării, în atitudinile suscitate de acestea. Este de reținut, de asemenea, afirmația unui neîncetat schimb mutual între simbolizant și simbolizat.

Interesant de notat este faptul că, după vreo cincisprezece ani (în 1822), cînd Humboldt se va consacra exclusiv muncii sale privind limbajul, el va folosi din nou aceeeași opoziție, dar îi va schimba termenii ; nu mai e vorba de simbol și alegorie, ci de artă și limbaj. Arta este cea care, de data aceasta, va duce la fuzionarea dintre sensibil și inteligibil, în vreme ce limbajul le separă ; arta, căci este naturală în vreme ce limbajul este arbitrar. Iată, ca să ne facem o idee :

> Pe de o parte, limbajul (...) poate fi comparat cu arta, căci, la fel ca și aceasta, el tinde să reprezinte invizibilul într-o manieră sensibilă. (...) Dar, pe de altă parte, limbajul este într-o anumită măsură opus artei, căci el nu se consideră decît ca un mijloc de reprezentare, în timp ce arta, abolind realitate și idee în măsura în care acestea se prezintă separat, pune în locul lor opera sa. Din această proprietate mai limitată a limbajului ca semn, se nasc alte deosebiri între caracterele celor două. O limbă comportă mai multe semne ale uzajului și ale convenționalului, comportă mai mult arbitrar ; în vreme ce arta comportă mai multă natură... (IV, p. 433).

Scanned with OKEN Scanner

CREUZER ȘI SOLGER

Se vede fără nici o dificultate că ideile expuse în textele care tocmai le-am trecut în revistă sînt tributare doctrinei estetice a romanticilor. Nu la fel vor sta lucrurile cu ultimii doi autori, Creuzer și Solger, studiați de noi ; este adevărat că, de epoca *Athenaeum*-ului, îi despart mai bine de zece ani. Amîndoi se mișcă în umbra romanticilor și reiau textual unele din ideile acestora. Dar fiecare aduce o contribuție originală, dacă nu la doctrină în general, cel puțin la articularea opoziției și la sensul celor doi termeni, simbol și alegorie.

Creuzer are nevoie să facă distincție între cele două noțiuni, ca și între multe altele, pentru a o folosi într-o construcție gigantică dedicată mitologiei popoarelor vechi ; titlul lucrării începe, în mod semnificativ, cu cuvintele *Simbolică și mitologie*... Creuzer participă în modul cel mai activ la revalorificarea mitului și la restabilirea dihotomiei semn-simbol, logos-mithos ; într-o altă lucrare, el chiar vorbește despre Orient ca despre o „lume simbolică", iar despre Occident ca de „o lume silogistică". În introducerea la *Simbolică și mitologie* (1810), el definește cei doi termeni care ne interesează, precum și mulți alții, în cadrul unui tablou general al „iconismului". El atribuie simbolului multe proprietăți care ne sînt cunoscute : simbolul este o „expresie a infinitului" (pp. 57, 62), a „nemărginitului" (p. 62), a „indicibilului" (p. 63), e ceea ce semnifică și în același timp este, pe cînd alegoria doar semnifică (p. 70) etc. Dar contribuția originală a lui Creuzer constă în aceea că el a legat de cuplul simbol-alegorie categoria de timp. Iată cum caracterizează metafora care, pentru el, este subspecie a simbolului :

> Proprietatea esențială a acestei forme de reprezentare este aceea că produce ceva care-i unul și indivizibil. Ceea ce rațiunea analitică și sintetică adună într-o serie succesivă ca trăsături particulare, în vederea formării unui concept, această altă manieră de a le cuprinde le redă ca întreg și în ace-

> laşi timp. Este o singură privire ; intuiţia se realizează dintr-o dată (p. 57).

Opoziţia generală dintre simbol şi alegorie este în acord cu acest caracter instantaneu al metaforei (într-un alt pasaj, Creuzer compară simbolul cu „fulgerul, care ilumineaza dintr-o dată întunecata noapte", p. 59 ; iar această formulă aminteşte foarte bine o expresie a lui Schelling, care figurează în *Filosofia artei,* pe atunci inedită : „În poemul liric, la fel ca în tragedie, metafora acţionează adesea doar ca un fulger ce luminează brusc un loc întunecos, pentru a fi din nou înghiţit de beznă. În epopee, ea trăieşte în ea însăşi, devine la rîndul ei o mică epopee", V, p. 654) :

> Deosebirea dintre cele două forme (simbol şi alegorie) trebuie văzută în instantaneitatea care-i lipseşte alegoriei. Într-un simbol, o idee se deschide într-un moment, şi în întregime, şi ea atinge toate forţele sufletului nostru. Este o rază care cade de-a dreptul din adîncimea obscură a fiinţei şi a gîndirii pe ochiul nostru, şi care străbate întreaga noastră natură. Alegoria ne atrage să respectăm şi să urmăm calea pe care o apucă gîndirea ascunsă în imagine. Acolo este totalitatea instantanee ; aici e înaintarea printr-o serie de momente. Iată de ce alegoria, şi nu simbolul, cuprinde mitul, căruia i se potriveşte perfect epopeea în desfăşurare, şi care nu tinde să se condenseze în simbolism decît în teomitie, aşa cum se va vedea mai jos. Există deci un mare adevăr în faptul că anumiţi retoricieni numeau alegorie realizarea sau, ca să spun aşa, desfăşurarea uneia şi aceleiaşi imagini (trop, metaforă etc.) ; căci această realizare şi conduită a imaginii este în genere o înclinare înnăscută a alegoriei (pp. 70—71).

Alegoria este succesivă, simbolul este simultan. Referirea la vechii retoricieni este înşelătoare. Creuzer evocă opoziţia pe care Quintilian o stabileşte între metaforă şi alegorie, aceasta din urmă fiind definită ca o metaforă prelungită. Dar durata de care vorbeşte Quintilian se află în semnificantul lingvistic (mai multe cu-

vinte în loc de unul), pe cînd cea la care se referă Creuzer privește în mod vădit activitatea psihică de înțelegere și interpretare. Felul în care Creuzer folosește termenii de simbol și alegorie este diferit atît de cel al anticilor cît și de maniera în care contemporanii săi regrupează mai multe categorii în cadrul unei singure noțiuni : pentru Schelling, de exemplu, și cred că pentru noi toți, mitul merge mînă în mînă cu simbolul (nu cu alegoria), prin aceea că și unul și celălalt tind spre literalism ; într-un mod mai general, alegoria este cea care suspendă timpul, obligîndu-ne la o interpretare atemporală, în timp ce simbolul face parte din narativ, deci din desfășurarea temporală. Se vede foarte bine, totuși, de unde vine concluzia lui Creuzer : nu de la învățămintele retoricii clasice, ci din folosirea altor caracteristici ale simbolului și ale alegoriei. Instantaneitatea simbolului este legată de punerea accentului pe procesul de producere, pe fuziunea dintre simbolizant și simbolizat, pe incapacitatea rațiunii de a analiza și de a spune într-alt fel acest simbolizat. Creuzer a adăugat la repertoriul romantic o categorie la care nimeni nu se gîndise înainte, dar care se găsește în estetica secolului al XX-lea (ea va fi reanimată în special de Benjamin).

Să trecem, în sfîrșit, la Solger. Simbolul este noțiunea principală a esteticii sale ; este coextensiv frumosului, și deci artei, și nu se opune decît altor relații semnificante, cum sînt semnul, imaginea sau schema. Simbolul, în acest sens al cuvîntului, se caracterizează prin mai multe trăsături care sînt familiare : activitate mai degrabă decît operă, entitate intranzitivă și neinstrumentală, el realizează fuziunea contrariilor, aici a spiritualului cu materialul, a generalului cu particularul, a existenței cu semnificarea. Dar, în cadrul acestui simbolism-în-general, se pot distinge mai multe forme cărora Solger, într-o manieră puțin cam derutantă, le dă numele de simbol și de alegorie. Aici va fi examinată tocmai această opoziție dintre simbolul în sens restrîns și alegorie.

Scanned with OKEN Scanner

Modul cel mai simplu de a explica sensul pe care Solger îl dă acestor termeni ar fi să spunem că el proiectează distincția dintre clasici și romantici, așa cum se găsește ea de exemplu la A. W. Schlegel, pe cea dintre simbol și alegorie, asociind deci, în mod surprinzător, arta modernă și romantică cu alegoria — care devine modul ei fundamental de expresie [1]. Această proiecție este recunoscută de Solger însuși, care scrie :

> Alegoria domnește în arta creștină. (...) În schimb, în arta antică domnește simbolul, [frază a cărei urmare sugerează încă de pe acum care este conținu-

---

[1] La fel ca Solger, Hegel va căuta, în *Estetica* sa, să stabilească relații (de solidaritate) între tipologia formelor (simbol, alegorie) și perioadele istoriei (clasică, romantică). Dar la el simbolul și alegoria nu se opun în mod direct, drept care doctrina sa nu-și are într-adevăr locul în această lucrare.

În privința perioadelor, dispunem de trei termeni, și nu numai de doi. Clasicul rămîne definit așa cum fusese la A. W. Schlegel, dar categoria opusă se subdivide în două, după cum predominantă este forma sau ideea. Numai ultima varietate se numește la Hegel „romantică" ; cînd asocierea sensibilului și a inteligibilului este desfăcută în favoarea formei, ea primește numele, derutant în acest context, de „simbolică". Această triadă îl va apropia deci pe Hegel, trecînd peste Solger și A. W. Schlegel, de sursa lor comună : Schelling. Cele două sisteme ar putea astfel fi puse în legătură : Schelling, schematis-simbol-alegorie; Hegel, simbol-clasic-romantic.

În privința formelor (care apar ca o subdiviziune a uneia din varietățile artei simbolice ; dar poate fi oare făcut Hegel răspunzător de această articulare greoaie ?), el introduce o altă triadă, absolut analoagă cu prima, și compusă din enigmă, alegorie și imagine. Echivalențele se stabilesc deci astfel : enigmă-simbolic, imagine-clasic, alegorie-romantic (aceasta din urmă ca și la Solger).

Opoziția cea mai generală la Hegel, cea care joacă un rol asemănător cu cuplul simbol-alegorie al romanticilor, se articulează între simbol și semn. Simbolul (pe care o mare distanță pare să-l separe, de „simbolic" înțeles ca perioadă), se definește ca fiind motivat și nenecesar (secundar). Dar nu se pot identifica alegoria lui Goethe și semnul lui Hegel.

Așadar, fie că rămînem la cuvinte, fie că ne referim la concepte, trebuie să constatăm că, deși *Estetica* sa este hrănită cu idei romantice, Hegel nu reia opoziția simbol-alegorie.

Scanned with OKEN Scanner

tul opoziției :] în care nu e desfăcută unitatea pe care o desface alegoria (*Erwin*, p. 301).

Și într-un pasaj mai complex :

> Așa cum în spiritul artei antice, esența și manifestarea sînt mereu unificate simbolic chiar în activitate, la fel, ele se găsesc aici (în arta modernă) într-o opoziție alegorică, ce nu poate fi mediatizată altfel decît prin *Witz*, care adună relațiile izolate ale lucrurilor și dezvăluie astfel caracterul lor izolat... (*Erwin*, p. 376).

Simbolul și alegoria se caracterizează printr-o îmbinare de contrarii. Dar această îmbinare poate cunoaște modalități diverse, așa cum se știe încă de pe cînd arta greacă a fost opusă artei creștine (sau chiar la Schelling, unde natura a fost opusă artei) : contrariile pot fi puse de acord în mod armonios sau pot fi coprezente în ireductibilitatea lor esențială. Unitatea este abolită sau menținută, după cum putea fi conștientă sau nu. *Witz*-ul este chemat să joace aici un rol ce nu va putea fi examinat amănunțit : în cazul alegoriei, deci tocmai în cazul coprezenței ireductibile și întrucîtva exasperate a contrariilor, el oferă o posibilitate de destindere sau, cum spune Solger, de schimbare *(Aufhebung)* : este o negare a negației reprezentată de alegorie.

Din această primă caracteristică decurge o a doua, care nu mai privește sintetismul propriu al unuia sau altuia, ci faptul de a fi în stare de perpetuă devenire, așa cum și sînt. Dar pentru că alegoria este mai degrabă o destrămare, iar simbolul un acord, ea se situează oarecum înaintea acestuia, și rămîne deci mai aproape de devenirea pură, în timp ce simbolul se găsește atras de partea rezultatului la care ajunge procesul (așadar, regăsim aici introducerea unei dimensiuni temporale).

> Alegoria conține același lucru ca și simbolul ; numai că noi deslușim în ea mai mult acțiunea ideii, care s-a împlinit în simbol. (...) Cînd considerăm simbolul [în sens larg] din punct de vedere al activității, recunoaștem în el în special : 1. întreaga acțiune

> care apare ca epuizată în el, deci ca fiind ea însăși obiect sau materie, în care totuși ea este încă percepută ca acțiune. Acesta este simbolul în sens restrîns. Recunoaștem 2. frumosul ca materie sesizată încă în activitate, ca un moment al activității, ce se leagă încă de cele două laturi. Aceasta este alegoria *(Vorlesungen,* pp. 131, 129).

Contrariile, devenirea, sînt prezentate de o parte și de alta ; dar dualitatea este mai puternică în alegorie, mai armonios resorbită în simbol. Sau, așa cum sună o altă formulare : activitatea are o nuanță de materie în alegorie, materia are o nuanță de activitate în simbol *(ibid.).*

Opoziția *dintre* simbol și alegorie se face deci, în cazul lui Solger, cu ajutorul categoriilor familiare esteticii romantice, dar care de obicei servesc la caracterizarea numai a simbolului romantic. Dispare dintr-o dată deprecierea alegoriei, obligatorie la Goethe, Schelling, Ast, Humboldt etc., deoarece ea are acum aceleași calități ca și simbolul în sens larg — și uneori le posedă chiar într-o măsură mai mare decît simbolul în sens restrîns. Putînd fi comparat din acest punct de vedere cu Creuzer, Solger va susține explicit drepturile egale ale simbolului și ale alegoriei : „Cele două forme au aceleași drepturi și nici una nu este de preferat necondiționat celeilalte" *(Vorlesungen,* p. 134) ; el se va mulțumi să acorde fiecăreia o sferă de acțiune, unde una ar fi mai potrivită decît cealaltă.

> Simbolul are marele avantaj că este capabil de a figura aidoma unei prezențe sensibile, căci el strînge întreaga idee într-un punct al manifestării. (...) Dar alegoria are avantaje infinite pentru o gîndire mai profundă. Ea poate sesiza obiectul real ca idee pură fără a-l pierde ca obiect *(Vorlesungen,* pp. 134—135).

Există și alți autori care scriu despre simbol și alegorie între 1797 și 1827 (data aproximativă a ultimului fragment din Goethe) ; dar mă opresc aici. Dacă acceptăm

recunoașterea trăsăturilor principale ale esteticii romantice în cele cîteva categorii pe care le-am enumerat mai sus — producția, intranzitivitate, coerență, sintetism, expresie a indicibilului — se va admite de asemenea că noțiunea de simbol se opune celei de alegorie printr-una sau prin alta din chiar aceste categorii, și deci că această noțiune concentrează, ea singură, toate sau cel puțin marile linii ale esteticii romantice.

NOTĂ BIBLIOGRAFICĂ

Friedrich Ast: citez următoarele lucrări: *System der Kunstlehre*, Leipzig, 1805; *Grundriss der Philologie*, Landshut, 1808; *Grundlinien der Grammatik, Hermeneutik und Kritik*, Landshut, 1808.

Friedrich Creuzer: *Symbolik und Mythologie der alten Völker* (1810), 1819, t. I. Există o traducere franceză a acestei lucrări, dar este inutilizabilă.

Operele lui Goethe sînt citate după Jubiläumsausgabe (prescurtat în JA) sau după Weimarer Ausgabe (prescurtat în WA); mențiunea ediției este urmată de o primă cifră care indică volumul, și de o a doua pentru pagină.

Wilhelm von Humboldt este citat după ediția Academiei Prusiei; cifra romană indică volumul, cifra arabă pagina. Există și o traducere franceză din *Verschiedenheit...*, sub titlul *Introduction à l'oeuvre sur le kavi*, Paris, 1974; n-am folosit-o aici; ea are pe margine paginația ediției Academiei.

Kant: am citat *Critique de la faculté de juger* în traducerea Philonenko, Paris, 1974.

Heinrich Meyer: citez pe de o parte volumul *Kleine Schriften zur Kunst*, Heilbronn, 1886, pe de altă parte notele la *Werke* de Winkelmann, t. II, 1808.

Textele lui Karl Philipp Moritz sînt citate după *Schriften zur Aesthetik und Poetik*, Kritische Ausgabe, Tübingen, 1962; sau în lipsa acestei lucrări, după *Götterlehre, oder mythologische Dichtungen der Alten*, Lahr, 1948, (această referință este precedată de mențiunea: *Götterlehre*).

Pentru scrierile lui Novalis, m-am resemnat cu trimiterile la *Oeuvres complètes*, 2 vol., Paris 1975, ediție îngrijită de Armel Guerne, căci aceasta e cea mai completă din cele existente în franceză. Referințele mele comportă : pentru volumul II, numărul secțiunii (în cifre romane) și numărul fragmentului (în cifre arabe) ; pentru volumul I, numărul acestui volum și cel al paginii. N-am urmat totdeauna traducerea lui Guerne, în care uneori sînt erori și foarte frecvent e inexactă. Pentru text, este de preferat cea a lui M. de Condillac, publicată sub titlul de *L'Encyclopédie*, Paris, 1960 (dar care e mai puțin completă).

Toate referirile la Schelling trimit la ediția originală *Sämmtliche Werke*, Stuttgart și Augsburg : cifra romană indică numărul volumului (dacă nu e menționată contrară, a primei serii) cifra arabă, cel al paginii. Mai adaug, cînd e cazul (deci pentru toate operele, excepție făcînd *Filosofia artei)* paginația traducerii franceze : ultimul capitol din *Système de l'idealisme transcendental*, în *Essais* de Schelling, Paris, 1946 ; „Sur le rapport des arts figuratifs à la nature", în *Ecrits philosophiques*, publicate în 1847 ; și în *Introduction à la philosophie de la mythologie*, Paris, 1946, t. I.

Referințele lui August Wilhelm Schlegel trimit la : *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*, t. I, *Die Kunstlehre*, Stuttgart, 1963 (prescurtat în *Die Kunstlehre)*, și la *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, Stuttgart, t. I, 1966, t. II, 1967 (prescurtat *Vorlesungen)*. Lucrarea din urmă a fost tradusă în franceză, dar traducerea e inutilizabilă. În schimb, recomand excelenta traducere a unui extras din *Kunstlehre*, făcută de Ch. Bénard și publicată în apendice la *Écritis philosophiques* de Schelling (Paris, 1847).

Pentru scrierile lui Friedrich Schlegel, am adoptat următoarele abreviațiuni : fragmentele publicate de Schlegel sînt desemnate printr-o literă care indică numele colecției (L = Lyceum, A = Athenaeum) și printr-o cifră, care e numărul fragmentului ; textul este cel din t. II din *Kritische Ausgabe* (sînt de evitat traducerile parțiale ale lui A. Guerne). Pentru fragmentele inedite în timpul vieții : *LN, urmat* de un număr, desemnează *Literary Notebooks 1797—1801*, Londra, 1957, și numărul fragmentului ; „Philosophie der Philologie" face trimiteri la J. Körner, „Friedrich Schlegels Philosophie der Philologie", *Logos*, 17,

(1928), pp. 1—72, cifra indică pagina ; în sfîrșit, vol. XVIII din *Kritische Ausgabe* este desemnat prin numărul său, urmat de numărul secțiunii (cifră romană) și de numărul fragmentului (cifră arabă). *Gespräch über din Poesie*, prescurtat în *GP* și urmat de numărul paginii, trimite la vol. II din *Kritische Ausgabe*.

Din Friedrich Schleiermacher citez *Hermeneutik*, Heidelberg, 1959.

K. W. F. Solger : *Erwin*. München, 1971 (reeditare a ed. din 1907) ; *Vorlesungen uber Aesthetik*, 1829.

W. H. Wackenroder : referirile mele trimit la ediția bilingvă publicată la Paris în 1945 sub titlul *Fantaisies sur l'art, par un religieux ami de l'art*.

Scanned with OKEN Scanner

LIMBAJUL ȘI DUBLURILE SALE

Limbajul originar. Limbajul sălbatic

„Zeița cunoașterii nu surîde celor
ce nu țin seama de antici."

BHARTRHARI

Sfîntul Augustin admite existența semnelor proprii și a celor transpuse ; retoricienii s-au obișnuit să vorbească de sens propriu și sens figurat ; estetica romantică separă alegoria de simbol. Aceste dihotomii, așa cum am văzut, nu coincid între ele ; toate însă fac dovada unei conștiințe a diferenței dintre mai multe forme, care sînt reunite (uneori) sub titlul general al semnelor. În același timp, rar se mulțumește cineva să constate că semnele sînt variate : abia formulată, și chiar înainte de a fi formulată, opoziția se află bine pusă în valoare. Prezentul capitol este consacrat uneia din formele acestei valorificări, deosebit de influentă în tradiția științelor umaniste.

Într-adevăr, existența semnelor și a simbolurilor (să adoptăm deocamdată aceste denumiri pentru cele două mari forme de evocare a sensului) provoacă, surprinzător de frecvent, două atitudini contradictorii :

pe de o parte, în practică, semnele sînt permanent convertite în simboluri, se grefează pe fiecare semn nenumărate simboluri ;

pe de altă parte, în declarațiile teoretice, se afirmă neîncetat că totul este semn, că simbolul nu există, sau n-ar trebui să existe.

Cu cît activitatea simbolizantă este mai intensă, cu atît mai mult ea secretă acel anticorp care este afirmația metasimbolică potrivit căreia simbolul ne este necu-

noscut. Respectînd proporţiile, s-ar putea spune că, aşa cum nu s-a admis că pămîntul n-ar fi centrul universului, sau că omul se trage din animale, sau că raţiunea nu este singurul stăpîn al faptelor sale, se afirmă că limbajul este singurul mod de reprezentare şi că acest limbaj nu e făcut decît din semne, în sens restrîns — deci din logică, deci din raţiune. Mai exact, deoarece este dificil ca simbolul să fie cu desăvîrşire ignorat, declarăm că noi — oameni adulţi, normali din Occidentul contemporan — sîntem scutiţi de slăbiciunile legate de gîndirea simbolică pe care n-o au decît *alţii:* animalele, copiii, femeile, nebunii, poeţii — aceşti nebuni inofensivi — sălbaticii, strămoşii — care în schimb n-o cunosc decît pe ea. Rezultă de aici o situaţie ciudată: vreme de secole, oamenii şi-au descris simbolurile lor, pretinzînd însă că observă semnele altora. S-ar crede că o cenzură vigilentă nu îngăduia să se vorbească despre simbolic decît dacă se folosea un nume de împrumut, ca „nebunie", „copilărie", „sălbatic", „preistorie". Un tabu teritorial (sălbaticii), temporal (homoizii şi copiii), biologic (animalele şi femeile) sau ideologic (nebunii şi artiştii) a împiedicat admiterea simbolicului în viaţa noastră şi în special în limbajul nostru. Or (şi aceasta va fi aici teza mea), descrierile semnului „sălbatic" (cel al altora) sînt descrieri sălbatice ale simbolului (nostru).

O astfel de situaţie implică o reacţie dublă.

În primul rînd, se poate dovedi că gîndirea noastră cunoaşte aceleaşi procedee ca şi cea a „primitivilor" sau a „bolnavilor". Aceasta presupune o muncă cu atît mai greu de săvîrşit cu cît ea se loveşte de propriile noastre obişnuinţe; totuşi, ea a început odată cu denunţarea unei serii de „centrisme": etnocentrismul, antropocentrismul, adultocentrismul (cuvîntul îi aparţine lui Piaget), logocentrismul. Paralel, ne putem obişnui să reperăm, în gîndirea noastră, procedee despre care se pretinde că sînt primitive. Aş vrea să dau aici două exemple, alese dintre multe altele deoarece ele se situează chiar în acele raţionamente după care gîndirea noastră nu cunoaşte decît semne, şi *cealaltă,* simboluri!

Scanned with OKEN Scanner

Primul ni-l oferă Lévi-Bruhl. Enunțarea originară a „mentalității primitive", deși s-a bucurat de o largă adeziune, a provocat unele proteste privind folosirea cuvintelor „primitiv", „prelogic", „participare", „mistic". Vreme de treizeci de ani, Lévi-Bruhl a trebuie să se explice îndelung, în paginile de introducere sau de încheiere, în privința sensului pe care îl dădea acestor cuvinte. „Primitiv" nu voia să însemne *primitiv*, nu era decît o denumire convențională ; „mistic" nu semnifica *mistic*, ci credința în existența reală a unor lucruri invizibile... Numai că el n-a voit niciodată să înlocuiască aceste *cuvinte* (arbitrare, potrivit propriei sale doctrine, care opune, în acest punct, limbile occidentale și limbile primitive) prin altele. În prefața la *Carnete* [1], Maurice Leenhardt scrie : „Oare nu tocmai noutatea operei sale în vremea aceea explică alegerea termenului de mistic în ciuda insuficienței sale, și în ciuda faptului că nici lui nu-i plăcea ? Dacă i se sugera să suprime *s*-ul pentru a spune mitic, el refuza, cu zîmbetul său subtil..."

Dar cititorii lui Lévi-Bruhl aveau dreptate. Zeci de pagini de explicații n-au reușit să-i convingă că sensul în care Lévi-Bruhl folosea cuvîntul „mistic" și sensul curent al acestui cuvînt nu au nimic comun. Lévi-Bruhl scria în legătură cu numele la primitivi : „Pentru noi, a da un nume unui obiect nu îl modifică deloc, și o omonimie arbitrar stabilită nu ar fi capabilă să producă nici un efect real. Pentru primitivi, lucrurile stau cu totul altfel. Numele, apartenență esențială, fiind ființa însăși, omonimia are aceeași valoare ca și identitatea [2]." Și tocmai astfel au reacționat cititorii săi, pentru care omonimia celor doi „mistici" echivala cu identitate sau cel puțin cu înrudirea. Mai mult chiar, așa a reacționat el însuși, căci altminteri de ce ar fi ținut să păstreze cuvîntul deși nu era satisfăcut de el ? În *Carnete*, renunță să mai vorbească de prelogic și de principiul noncontradic-

---

[1] L. Lévi-Bruhl, *Carnets*, Paris, 1949, p. XIV.
[2] *L'Expérience mystique et les symboles chez les primitifs*, Paris, 1938, p. 236.

Scanned with OKEN Scanner

ției la primitivi, dar rămîne la fel de orb în fața procedeelor care ne guvernează gîndirea noastră : scrie, gîndindu-se la exemplele sale : „Ceea ce i-a influențat cel mai mult pe cititori, dualitatea Bororo-Araras...“ ; dar nu își dă seama că motivul pentru care acest exemplu a cunoscut un asemenea succes nu constă în singularitatea sa logică, ci în construcția fonică perfect analoagă a celor două cuvinte, *bororo* și *arara*...

Celălalt exemplu îl împrumut de la Piaget. Ilustrul psiholog a descris abundența simbolurilor la copii, a semnelor la adult. El a arătat că pe simbol se grefează un tip de raționament pe care-l numește, după Stern, „transducție“ (ca fiind opus inducției și deducției), și care se definește ca o „inferență nereglată (nenecesară), deoarece se referă la scheme ce se opresc la jumătatea drumului dintre individual și general [1]“. Așa de pildă, după Jacqueline, un băiat cocoșat care are gripă n-ar mai trebui să fie cocoșat după ce s-a vindecat de gripă : bolile sînt direct asimilate una cu cealaltă, fără să treacă prin clasa generală a bolilor, unde cea care produce cocoașa s-ar distinge de celelalte. Or, cînd examinează evoluția funcției semiotice, Piaget afirmă abundența „simbolurilor“ la copil, cvasiabsența lor la adult și conchide : „Dacă este să judecăm după funcția semiotică, nu s-ar putea considera, acceptînd distincția saussuriană dintre semn și simbol, că a existat o evoluție de la simbolul figurat la semnul analitic ?[2]“

Să lăsăm deoparte întrebarea dacă este adevărat că „semnele analitice“ predomină la adult, sau dacă semnul își găsește originea în simbol (ceea ce Piaget neagă explicit în altă parte) ; să examinăm numai forma raționamentului. O proprietate ciudată a simbolului (de a fi mai puțin frecvent) îi permite lui Piaget să deducă o alta (el evoluează în semn). E ca și cum s-ar observa că este „mai multă“ muzică decît pictură în secolul al XIX-lea,

---

[1] *La formation du symbole chez l'enfant*, Paris-Neuchâtel, 1945, p. 248.

[2] *Le Structuralisme*, Paris, 1968, p. 97.

și invers în al XX-lea, și de aici s-ar trage concluzia că muzica evoluează în pictură... Iată un frumos exemplu de „transducție" — care se găsește totuși în gîndirea unui adult (Piaget), deși aceasta n-ar trebui să dispună decît de „semne analitice" și deci de deducții corecte !

Primul lucru ce-ar trebui făcut ar consta prin urmare în reperarea procedeelor „gîndirii simbolice" chiar la cei ce pretind că n-au deloc o asemenea gîndire. Un al doilea lucru, coplementar, va fi reinterpretarea descrierii făcute, chipurile, „mentalității primitive" sau „limbajului originar". Descrieri care nu sînt neapărat false, dar care și-au greșit obiectul : crezînd că observă *celălalt* semn, era deseori descris simbolul *nostru.*

Trebuie, într-adevăr, pusă la îndoială o reacție excesivă împotriva ideii de „mentalitate primitivă", care ar refuza nu numai implantarea obligatorie a acestei „mentalități" la alții, ci chiar și existența a altceva decît a semnului și a logicii semnului. Revenind asupra ceea ce, la sfîrșitul vieții sale, credea a fi o afirmație abuzivă, Lévi-Bruhl scria în *Carnete* (pp. 62—63) : „Structura logică a spiritului este aceeași în toate societățile omenești cunoscute, așa cum toate au o limbă, obiceiuri sau instituții ; să nu mai vorbesc deci de „prelogică" și să spun explicit de ce renunț la acest termen și la tot ce pare el să implice". Structura „spiritului omenesc" este poate *aceeași* peste tot și dintotdeauna [1], ceea ce nu înseamnă însă că ea e *una* : simbolul nu poate fi redus la semn, și nici invers. Cînd Lévi-Strauss scrie : „În loc de a opune magia și știința, ar fi mai bine să fie puse paralel, ca două moduri de cunoaștere, inegale sub aspectul rezultatelor teoretice și practice... dar nu sub cel al genului de operațiuni mentale ce le presupun amîndouă și care se deosebesc nu atît ca natură, cît ca funcție a tipurilor de fenomene cărora li se aplică" [2], te poți întreba dacă o atare afirmație nu-și are originea într-un etnocentrism

---

[1] Așa cum a demonstrat Leroi-Gourhan, omul nu provine din maimuță. Ci dintr-un alt om.

[2] *La Pensée sauvage*, Paris, 1962, p. 21.

(sau într-un logocentrism) de-a-ndoaselea, care, după ce i-a refuzat prea multe magiei, acum îi dă prea multe : există magie în știință și nu numai știință în magie ; oare nu acestea sînt cele două principii, înrădăcinate în semn și în simbol, care se deosebesc prin natura lor și nu numai prin funcții, în operațiunile mentale implicate și nu numai în rezultate ? Încă o dată, știința și magia sînt poate același lucru ; dar înseamnă aceasta că este vorba de un unic lucru ? Prin urmare, decît să dăm uitării cercetările din trecut privind semnul, ar trebui să verificăm dacă nu cumva găsim în ele primele descrieri, oricînd utile, ale simbolului.

Atitudinile pe care le descriu aici nu au o situare istorică precisă, iar exemplele ce le ilustrează pot fi împrumutate de la autori îndepărtați în timp. Speculațiile asupra limbii originare sînt foarte vechi ; cele privind limbajul nebunilor continuă și în zilele noastre. Așa cum se poate constata, criza romantică nu le-a făcut să dispară, am fi ispitiți să spunem : dimpotrivă. Cînd Wackenroder opune limbajul verbal și limbajul artei după categoriile ce separă într-altă parte semnul și simbolul, el ține de același sistem ca Vico și Lévy-Bruhl ; deosebirea — deși nu este mereu prezentă —constă în mărcile apreciative, unele negative, altele pozitive, legate de simbol (evident că această judecată nu epuizează concepția romantică a simbolului). Mai degrabă decît „clasică“ sau „romantică“, tradiția de care vorbesc îmi pare a fi un complement, greu de evitat, al tuturor teoriilor : dublura lor ; din care am ales aici două versiuni : „limbajul originar“ și „limbajul sălbatic“ [1].

---

[1] Este vorba de o alegere arbitrară. S-ar putea face același studiu, pornind, de pildă, de la descrierea psihiatrică a limbajului bolnavilor mintali. Ar fi atunci de reflectat asupra unor formule de felul : „Bolnavii noștri ca dl. Jourdain sînt simboliști inconștienți. (...) Îi este de ajuns boala pentru a descoperi legile simbolismului“ (J. Pouderoux, *Remarques sur l'incohérence des propos de quelques aliénés*, Bordeaux, 1929, p. 56). „Pentru a-și traduce gîndirea, schizofrenicul preferă acest gen de interjecție simbolică în locul folosirii cuvintelor banale, dar care

LIMBAJUL ORIGINAR

Ipoteza mea va fi deci următoarea : crezînd că se descrie originea limbajului şi a semnului lingvistic, sau copilăria lor, de fapt s-a proiectat asupra trecutului o cunoaştere implicită a simbolului, aşa cum există în prezent.

Speculaţiile asupra originii limbajului sînt atît de numeroase, încît n-ar ajunge o carte întreagă pentru a le rezuma [1]. De aceea nici nu voi încerca să fac aici o prezentare, inevitabil superficială, a istoriei acestor speculaţii ; propun mai degrabă un portret robot, acronic în sine, care nu reţine decît cîteva trăsături tipice. În plus, mă voi limita la unul din aspectele lor : la cel care are legătură cu raportul dintre semnificant şi semnificat.

Împărţirea clasică a acestor teorii stabileşte opoziţia între *phusei* şi *thesei*, între originea naturală şi originea convenţională. Aceşti termeni pot acoperi două opoziţii : cea între motivat (natural) şi nemotivat ; sau cea între social (convenţional) şi individual. Or, nimeni, sau aproape nimeni (se va vedea mai tîrziu care sînt excepţiile), nu a afirmat că limbajul *natural* este, *ipso facto*, *individual* ; caracterul convenţional — în sensul de social şi obligatoriu — al limbajului este de fapt admis de susţinătorii celor două opinii opuse. Se poate deduce de aici că opoziţia reală se află între motivat şi nemotivat. Dar atunci,

---

sînt folosite într-o propoziţiune logică ce satisface legile sintaxei" (C. Pottier, *Réflexions sur les troubles du language dans les psychoses paranoïdes*, Paris, 1930, p. 129). Arieti, cu ecuaţia sa : schizofrenie = paleologic, ar fi un fecund teren de cercetare.

[1] Acest rezumat a fost dealtfel făcut în cele şase volume ale lui A. Borst, *Der Turmbau von Babel*, Stuttgart, 1957—1963. Pentru consideraţii mai sintetice, cf. B. Rosenkranz, *Der Ursprung der Sprache*, Heidelberg, 1961 ; sau A. Sommerfelt, „The origine of language. Theories and hypotheses", *Cahiers d'histoire mondiale*, I (1953—54), 4, pp. 885—902 ; sau W. S. Allen, „Ancient ideas on the origin and development of language", *Transactions of the Philological Society*, 1948, pp. 35—60. Cartea lui G. Révész, *Origine et Préhistoire du langage*, trad. fr., Paris, 1950, cuprinde de asemenea cîteva informaţii utile.

numai prima opțiune poate fi calificată ca o ipoteză privind limbajul originar, mai exact, privind raportul care unește semnificantul și semnificatul : ceea ce înseamnă, de fapt, să nu mai căutăm altă deosebire decît cea temporală între limbajul prezent și cel trecut, și să-l considerăm pe acesta din urmă după chipul și asemănarea celuilalt. Altfel spus, toate ipotezele, în sens constructiv, privind limbajul originar se reduc la căutarea unei *motivații* între cele două fețe care constituie semnul ; sau, după formula lui A. W. Schlegel : „Protolimba va consta în semne naturale, adică în semne care se găsesc într-un raport esențial cu desemnatul“ (*Die Kunstlehre*, p. 239). Prin urmare, aici ne vom ocupa mai curînd de formele acestei motivații.

Schematizînd iarăși foarte mult, s-ar putea distinge trei etape principale pe care le parcurge căutarea motivației, în următoarea ordine : 1. de la limbajul abstract (actual) la limbajul figurat ; 2. de la limbajul figurat la onomatopee ; 3. de la onomatopee la limbajul gestal. Această ordonare se bazează pe gradul de prezență a referentului în semn. Într-adevăr, postulînd cu anticipație prezența motivației, dar limitîndu-ne tot la semn, nu s-ar putea discuta decît de raportul de denotație (între semn și referent) sau de simbolizare (nu există motivație posibilă între semnificant și semnificat). În cazul tropului, simbol verbal, se confruntă doi termeni omogeni, sensul propriu și sensul figurat. În cel al onomatopeii, o parte a referentului devine, în general, semnul ei. În sfîrșit, în limbajul gesturilor, referentul rămîne prezent aproape în întregime. Să examinăm acum, repede, fiecare din cele trei paliere.

Cînd căutarea originii rămîne în cîmpul *verbal* și nu se referă la o lume de altă semnificație (ca simbolul), ea primește denumirea de *etimologie*. Or, etimologia, pe plan semantic, nu cunoaște decît raporturi tropice. Pentru a ilustra această afirmație, aș aminti o prezentare sintetică și lucidă a practicilor sale, ce se găsește la Ste-

Scanned with OKEN Scanner

phen Ullmann [1]. După ce trece în revistă multiplele clasificări ale operațiunilor practicate de etimologi, autorul stabilește două principii ireductibile, care conduc la o „clasificare logică" și la o „clasificare psihologică". Să cercetăm în primul rînd clasificarea logică. Ea „se leagă de tradițiile retoricii clasice și medievale", căci „pionierii semanticii, Darmesteter, Bréal, Clédat și alții, nu au putut încă să se elibereze de punctul de vedere retoric" (p. 271). Rezultatul este următorul :

> Clasificarea se operează cu ajutorul unei comparații pur cantitative a ariei semnificației înainte și după schimbare. Vor exista deci trei posibilități : aria nouă va putea fi mai extinsă decît înainte ; ea va putea fi mai restrînsă ; în sfîrșit, cele două noțiuni se pot găsi pe același plan (pp. 271—272).

Deci trei cazuri : *extindere,* de exemplu *arripare* semnifică în latină „a ajunge la țărm", și produce în franceză *arriver* (a ajunge) al cărui sens este mai general ; *restrîngere,* de exemplu latinul *vivenda* care semnifică „merinde" (orice soi de aliment) produce în franceză *viande* — (carne) — al cărui sens este evident mai restrîns ; și *deplasare,* de exemplu *canard,* pasăre și ziar, — aici „orice comparare a ariilor lor ar fi absurdă" (p. 273).

Se văd bine, într-adevăr, urmele „punctului de vedere retoric". Fie că ne limităm la retoricile clasice, fie că ne îndreptăm spre prezentările moderne, se observă mereu aceleași raporturi tropice : sinecdoca, mergînd de la specie la gen sau de la gen la specie, își poate deci lărgi sau restrînge extinderea ; și, pe de altă parte, metafora și metonimia, care deplasează extinderea fără a-i schimba dimensiunile. Rămînem deci explicit în perimetrul figurilor retorice.

Cea de-a doua clasificare este psihologică, adică utilizează clasamentul asociațiilor mentale. Aici se disting patru cazuri :

---

[1] Citez lucrarea sa în limba franceză *Précis de sémantique française,* Berna, 3e, 1965.

Scanned with OKEN Scanner

1. asemănare între cele două sensuri (metaforă) ;
2. contiguitate între cele două sensuri (metonimie) ;
3. asemănare între cele două substantive ; 4. contiguitate între cele două substantive (p. 277).

Dinţii unui pieptene, iată o schimbare prin metaforă ; *stil* vine de la *stilus*, condei pentru scris, stilet, prin metonimie. Al treilea caz este ilustrat prin exemplul lui *forain*, care e legat de cuvîntul *foire* în timp ce iniţial el avea semnificaţia de „străin". Dar, deşi falsă, această etimologie funcţionează totuşi prin trop, mai exact prin metonimie („les forains" — străinii — se produc adesea în bîlciuri — „les foires") ; ea nu constituie prin urmare un caz aparte. În sfîrşit, a patra posibilitate este ilustrată de cuvîntul *capitală* folosit pentru „oraş capital" : este vorba de o sinecdocă generalizantă, în care proprietatea sa se substituie lucrului pe care îl califică. A vorbi despre contiguitate şi asemănare înseamnă a specifica una din categoriile clasificării precedente, tocmai pe cea în care se găseau împreună metafora şi metonimia. A doua clasificare deci, departe de a fi independentă de prima, nu este decît o subdiviziune a ei. Etimologia rămîne o secţiune o retoricii.

S-ar putea însă să-mi fi ales greşit punctul de plecare. N-aş putea niciodată cita suficiente exemple spre a-mi demonstra *astfel* afirmaţia ; mă voi mulţumi deci să reamintesc pe scurt consideraţiile unuia dintre cei mai străluciţi etimologi contemporani, Émile Benveniste. Într-un articol de metodologie intitulat „Problèmes sémantiques de la reconstruction" [1], Benveniste formula astfel principala regulă a etimologiei : „În prezenţa unor morfeme identice, înzestrate cu snsuri diferite, trebuie să te întrebi dacă există o întrebuinţare în care cele două sensuri îşi vor redobîndi unitatea" (p. 290). Iată două exemple. În engleză *story* (povestire) şi *story* (etaj) sînt perfect homofone. „Ceea ce împiedică identificarea lor nu este sentimentul nostru că o „povestire" şi un „etaj" sînt incon-

[1] Inclus în *Problèmes de linguistique générale*, Paris, 1966.

ciliabile, ci imposibilitatea de a le găsi o astfel de întrebuințare încît un sens să poată fi comutabil cu celălalt" (p. 290). Verificarea istorică confirmă deosebirea dintre cele două cuvinte. Cazul invers este ilustrat prin verbul francez *voler*, sinonim în același timp cu *fly* și *steal*. Aici contextul comun există. „Acest context se găsește în limba șoimarilor, este vorba de expresia «le faucon vole la perdrix» (= ajunge și apucă din zbor)" (p. 290).

La prima vedere, criteriul retoric al sensului a fost înlocuit cu un criteriu formal, cel al distribuției. Dar să-l privim mai de aproape pe acesta din urmă. Ceea ce ne permite să afirmăm că cele două sensuri ale lui *voler* au o origine comună este posibilitatea de a găsi un context în care unul din sensuri face parte din celălalt : sensul originar este *fly*, sensul *steal* este vădit o sinecdocă : acesta este un zbor specific al șoimului. Sau, în legătură cu un alt exemplu : în indo-europeană, a *culege* și *toamnă* vor fi înrudite, deoarece, de fapt, *toamnă* înseamnă „timpul culesului" ; or, „a culege" și „timpul culesului" sînt situate într-un raport metonimic. Așadar, aici intră din nou în joc vechiul aparat tropic, conjugat, bineînțeles, cu infailibila erudiție a lui Benveniste.

Pentru a ne întoarce la origini, vom face apel la matricea tropică, deși ea caracterizează prezentul limbajului, nu trecutul lui (s-a văzut că această asimilare s-a operat pentru prima oară la sfîntul Augustin). Nu vom mai fi surprinși, așadar, întîlnind afirmații asupra naturii metaforice a limbajului vechi, chiar dacă ele nu se înscriu în cadrul etimologic. Astfel Vico :

> A doua limbă, care corespunde vîrstei eroilor, ar fi folosit, după cum spun egiptenii, simboluri alături de care putem pune emblemele eroice și care trebuie să fi constat în imitații mute ; aceste semne de care se serveau eroii pentru a scrie sînt numite de Homer *semata* ; erau metafore, imagini și comparații care, odată cu apariția limbajului articulat, aveau să constituie întreaga bogăție a poeziei [1].

[1] G. Vico, *La Science nouvelle*, Paris, 1953, p. 438.

Renan :

> *Transportul* sau metafora a fost astfel procedeu de bază în formarea limbajului [1].

Jespersen :

> Exprimarea gîndirii tinde să devină din ce în ce mai mecanică sau prozaică. Omul primitiv însă, dacă ar fi să-l judecăm după natura limbajului său, era permanent constrîns să utilizeze cuvinte și expresii într-o manieră figurată : era forțat să-și exprime gîndurile în limbajul poeziei. Limba sălbaticilor moderni este adesea descrisă ca fiind foarte metaforică și plină de tot felul de expresii figurate și metaforice [2].

Această concluzie este, dealtfel, mai puțin inevitabilă decît pare. Într-adevăr, ne-am putea aștepta ca, descoperind că toate cuvintele sînt derivate prin metaforă, sinecdocă etc., să vedem limbajul actual ca fiind figurat, în timp ce limbajul primar ar fi nefigurat, „propriu" ; or, în principiu, se afirmă tocmai contrariul. Vico va spune că aceste transferuri de sens avuseseră loc chiar de la început, și că astăzi a fost uitată originea metaforică a majorității cuvintelor : prin urmare, trecutul și nu prezentul este timpul metaforei. Pentru Condillac, există o diferență calitativă între tropii primelor ere și tropii actuali : cei dintîi erau autentici, fiind fructul necesității (nu existau decît foarte puține cuvinte), în vreme ce tropii actuali sînt un semn de decadență și de moarte apropiată, căci nu servesc decît ca ornament (se regăsește aici opoziția tropi de sens-tropi de frumusețe, prezentă la Quintilian) ; prin urmare, procedeul tropic și nu tropii ca atare justifică titlul de timp figurativ dat trecutului. Jespersen își spune și el că numărul mare de tropi morți în limba de astăzi se explică prin faptul că a existat o vreme cînd ei erau vii : deci prima limbă a fost figurată etc. Orice explicație s-ar da, concluzia este

---

[1] E. Renan, *De l'origine du langage*, Paris, 1858, p. 123.

[2] O. Jespersen, *Progress in language*, Londra, 1894, p. 353, sau *Language*, Londra, 1922, p. 432.

aceeași : semnele primitive se bazează pe posibilitatea motivației.

A doua mare etapă în cercetarea limbajului originar constă în trecerea la onomatopei și la interjecții (după cum ne sprijinim pe o teorie mimetică sau pe una expresivă a limbajului). Condillac, care apără interjecția, va spune că „strigătele determinate de sentimente au contribuit la dezvoltarea operațiunilor sufletului, dînd naștere în mod firesc limbajului de acțiune“ și, vorbind despre primii oameni, că „strigătele naturale le-au servit de model pentru a-și face un nou limbaj [1]“. Renan, partizan al onomatopeii, afirmă la rîndul său că „motivul determinant pentru alegerea cuvintelor trebuie să fi fost, în majoritatea cazurilor, dorința de a imita obiectul ce trebuia exprimat (...). Într-un anume fel, limba primilor oameni n-a fost deci decît ecoul naturii în conștiința umană“ (p. 136). A. W. Schlegel rezumă astfel, în glumă, aceste teorii :

> Iată-i deci pe primii oameni care, în afară de faptul că scot strigăte nearticulate de bucurie, de durere, de mînie, se străduiesc să șuiere ca furtuna, să vuiască precum valurile mării înfuriate, să facă zgomot cu vocile lor asemenea pietrelor rostogolite, să urle ca lupii, să gungurească precum porumbeii, să zbiere ca măgarii [2].

Aș aminti că aceste teorii își găsesc apărătorii printre lingviștii contemporani. Un autor sovietic, A. M. Gazov-Ginzberg, expune, în cartea sa intitulată *Limbajul este reprezentativ la izvoarele sale ?* [3], o nouă versiune a tezei mimetice. Onomatopeea a primit acum numele înnobilat de *mimem,* iar studiul său denumirea de *mimologie*. Mimemele se împart în patru clase, după originea sunetu-

---

[1] *Essai sur l'origine des connaisances humaines, Oeuvres philosophiques,* t. I, Paris, 1947, p. 61.

[2] „De l'étymologie en general“, *Oeuvres écrites en français,* t. II, Leipzig, 1846, pp. 124—125.

[3] *Bîl li iazîc izobrazîtelen v svoisch istocac ?,* Moscova, 1965.

lui : 1. reproducere de sunete omenești interne ; 2. reproducere de sunete externe ; 3. sonorizare de gesturi și mimici insonore ale gurii și nasului ; 4. pălăvrăgeala, unde combinațiile cele mai ușoare de sunete desemnează situațiile și experiențele cele mai accesibile. Autorul analizează atunci rădăcinile limbii protoebraice și demonstrează prezența onomatopeii în 140 de cazuri din 180, celelalte fiind cuvinte străine sau de origine necunoscută.

Un alt lingvist, Jacques van Ginneken, este cel care poate ilustra formele recente îmbrăcate de teoria interjecției și o face într-o carte intitulaă *Reconstrucția tipologică a limbilor arhaice ale omenirii* [1]. Van Ginneken lărgește, și el, noțiunea de interjecție și o înlocuiește cu cea de *clic*. Clicul este un complex sonor care comportă adesea sunete necunoscute sistemului fonologic al limbii ; el este născut din mișcările naturale ale omului. Van Ginneken scrie :

> Mișcarea bucală a semnului-clic a fost și este într-adevăr o mișcare înnăscută și universal umană care-i slujește copilului la supt și ale cărei diferențieri accidentale s-au adaptat mai tîrziu ca semne ale diverselor noastre stări de conștiință. (...) În absența mamei, orice copil normal, în a doua sau a treia lună de existență, simte dorința de a suge și începe să mănînce în închipuire (p. 63).

Exemplele lui Van Ginneken sînt extrase din toate „limbile arhaice ale omenirii".

În sfîrșit, a treia etapă din drumul ce ne duce înapoi către limbajul originar este limbajul gestual sau, cum se zicea în secolul al XVIII-lea, limbajul de acțiune. Vico, Warburton și mai ales Condillac îl vor descrie amănunțit. Condillac scrie în primul capitol din *Gramatica* :

> Gesturile, mișcările feței și accentele nearticulate, iată, Monseniore, primele mijloace pe care oamenii le-au avut pentru a-și comunica gîndurile. Limbajul

[1] Amsterdam, 1939.

care se formează cu aceste semne se numește *limbaj de acțiune* (*ibid.*, p. 428).

Acest limbaj este natural (adică motivat) și în același timp dobîndit ; el este singurul care-i conform cu ceea ce exprimă, căci nu suferă constrîngerea linearității ; or, ideile vin ele însele simultan, nu succesiv („limbajul ideilor simultane este singurul limbaj natural", p. 430).

Ceea ce la Condillac rămîne doar o considerație pur teoretică nesprijinită de date empirice (deși vorbește de acea „instituție pentru instruirea surzilor și muților" pe care o conduce domnul abate de l'Épée, p. 429), devine obiect de cercetări concrete în secolele XIX și XX. În special, descoperirea mai multor coduri gestuale la indienii din America de Nord încurajează cercetările asupra „limbajului de acțiune" autonom și chiar primar. Trebuie menționat aici, în mod deosebit, un studiu care a marcat cercetările din acest domeniu, cel al lui Cushing, intitulat *Manual Concepts* [1]. Dar tot Van Ginneken este cel care a încercat să sistematizeze toate datele limbajului gestual, pentru a-l erija în origine absolută a limbajului . După el, gestul este primul, căci face parte din acțiunea ce o va desemna ; atingem gradul zero al semnului deoarece acest semn se semnifică pe el însuși.

> Gestul în acest caz nu este altceva decît munca începută în exterior, și conceptul manual reanimat în interior. Acesta este deci limbajul natural. Căci aici nu există nici o convenție. Semnul e semnul natural, căci este semnificatul însuși (*ibid.*, p. 127).

Pentru a completa tabloul, ar trebui să reamintim cercetările paralele privind scrierea. Vico stabilise un riguros paralelism între cele „trei limbi" ale omenirii și cele trei scrieri ale egiptenilor (hieroglifică, simbolică și epistolară). Un contemporan al lui Vico, episcopul William Warburton, este cel care va dezvolta foarte mult această analogie, în *The Divine Legation of Moses*, din care, foarte curînd, o parte a fost tradusă în franceză sub

---

[1] Apărut în *American Arthropologist*, V (1892), pp. 289—317.

titlul *Eseu despre hieroglifele egiptenilor* (1744) [1]. Etapele limbajului sînt : limbaj abstract actual, limbaj metaforic și limbaj de acțiune ; iată-le și pe cele ale scrisului :

„Prima încercare de scriere a fost o pictură oarecare“ (p. 5) ; exemplul evocat este cel al aztecilor care, în linii mari, trimit la pictogramă. Vine apoi etapa hieroglifelor. Trecerea de la una la cealaltă se face prin trei mijloace. „Primul procedeu consta în folosirea principalei circumstanțe a unui subiect pentru a ține locul totului (...). Dacă se cerea exprimată o răzmeriță, sau o răscoală populară, ei desenau un om înarmat care azvîrlea săgeți“ (pp. 19—20 :) ceea ce, am spune noi, este o sinecdocă. „Există mai multă artă în cea de-a doua metodă, care constă în substituirea unui lucru prin instrumentul real sau metaforic al acelui lucru. Așa se face că un ochi așezat în locul cel mai vizibil era destinat să reprezinte întreaga știință a lui Dumnezeu“ (p. 20) : instrumentul pentru lucru, în termenii retoricii, este o metonimie (eventual chiar metaforică, ne previne Warburton). „A treia metodă de care s-au servit egiptenii pentru a prescurta scrierea în pictură vădește și mai multă artă. Ea constă în a face ca un lucru să țină locul altuia, și să-l reprezinte cînd, în cel care servea să reprezinte, exista o oarecare asemănare sau analogie subtilă cu celălalt, extrasă fie din observarea naturii, fie din tradițiile superstițioase ale egiptenilor“ (pp. 21—23) : iată-ne în fața metaforei. — În interiorul acestei de-a doua etape se disting două faze : cea a hieroglifelor și cea a ideogramelor chinezești, stilizate în cel mai înalt grad. — Cea de-a treia etapă este constituită de alfabete, mărci nemotivate.

Să notăm, în sfîrșit, că Warburton nu se limitează numai la a stabili identitatea formală a hieroglifelor și a tropilor, ci extinde același tip de raporturi la alte activități simbolice, și mai ales la vis (se simte din nou

---

[1] Despre rolul lui Warburton, cf. M.-V. David, *Le Débat sur les écritures et l'hiéroglyphe aux XVII et XVIIIe siècles...*, Paris, 1965.

influența lui Clement din Alexandria). Analizînd *Oniro-critia* lui Artemidor, el observă că mecanismul de a interpreta imaginile visului este identic cu cel folosit pentru hieroglife și tropi. „Vechii onirocriți... își fundamentau regulile de care se foloseau la interpretarea lucrurilor văzute în vis pe semnificația pe care aceleași lucruri o aveau în scrierea hieroglifică" (p. 210). „Onirocriticii au împrumutat de la simbolurile hieroglifice arta lor de a descifra" (p. 238). Interpretarea visului își are deci obîrșia în hieroglife [1] ?

Să privim ansamblul acestor date : trăsătura dominantă, cea care le determină direct sau indirect pe celelalte, ar putea fi formulată în felul următor : limbajul originar este gîndit în termeni de proximitate crescîndă între semn și ceea ce desemnează el, sau așa cum spuneam mai sus, ca o prezență a referentului în semn. Limbajul de acțiune este cel mai originar posibil, deoarece el se semnifică pe sine, realizînd astfel gradul superior al prezenței : el *este* mai degrabă lucrul desemnat decît îl desemnează (ne amintim formulele lui Goethe și Schelling). Fantasma limbajului primitiv este în același timp cea a dispariției limbajului, devreme ce lucrurile iau locul semnelor și distanța introdusă prin semn între om și lume este, în cele din urmă, redusă.

---

[1] Nu vreau să sugerez prin aceasta că Warburton îl prefigurează pe Freud. Clasificarea tropilor (raport între două sensuri) se bazează, în antichitate, pe cea a asociațiilor psihice (raport între două entități mentale). Ceea ce pare evident. Atunci, e greu de înțeles de ce se afirmă cu atîta înverșunare că marea descoperire a lui Freud constă în faptul că a botezat metonimia, deplasare, și metafora, condensare ; și cea a lui Lacan, de a fi recunoscut în acesta (în termenii freudieni) „două figuri esențiale desemnate de lingvistică : metonimia și metafora". Este, într-adevăr, un pas înainte ? Cu atît mai mult cu cît opoziția condensare-deplasare *nu este* echivalentă cu cea dintre figurile retorice. A se vedea, între alții, J. F. Lyotard, *Discours, figure*, Paris, 1971, pp. 239—270 și J. Bellemin-Noël, „Psychanaliser le rêve de Swan ?", *Poétique*, 1971, 8, p. 468. Asupra acestora vom reveni pe larg în capitolul următor.

Scanned with OKEN Scanner

Această concepție despre limbaj, trebuie să reamintim, este diametral opusă față de ceea ce se crede astăzi că ar fi adevărata lui natură. Într-o perspectivă sincronică, fondatorii semioticii moderne au spus-o de multe ori, obiectul denotat nu are pentru semn decît un „efect slab" (Peirce), el este o „existență exterioară" (Saussure). Sub aspect diacronic, nu se poate concepe originea limbajului fără a susține, chiar de la început, *absența* obiectelor ; cum scrie Leroi-Gourhan, „aceasta înseamnă a face din limbaj instrumentul eliberării de faptul trăit [1]". În schimb — și aceasta este adevărata justificare a întregii gîndiri din vechime — simbolizantul poate fi o parte a simbolizatului, sau invers.

O consecință — sau variantă — a acestei prime trăsături atribuite limbajului originar este credința că acesta a fost compus din substantive exclusiv concrete. Deoarece obiectul trebuie să fie prezent în semn, totdeauna abstracțiunea va fi judecată tardivă, fiind o absență în ea însăși. Această opinie (a cărei formulare canonică se găsește în *Eseul* lui Locke) [2] servește de piatră unghiulară pentru o mare parte a cercetărilor etimologice de astăzi. Or, o contra-analiză a lui Benveniste (în *Probleme*, p. 298 și urm.) arată clar cum prejudecata „concretistă" îi poate obliga pe lingviști să închidă ochii în fața faptelor. Este vorba de familia etimologică *trust, true, truce*, legată deci de ideea de fidelitate, care se găsește înrudită fonetic și morfologic cu termenul grec, cu cel sanscrit, englez etc. pentru „arbore" *(tree)*, „uneori în mod spe-

---

[1] *Le Geste et la Parole*, t. II, Paris, 1965, p. 21. Scrisul marchează, în acest sens, un pas înainte spre „ominizare" : el implică absența posibilă nu numai a referentului, ci și cea a interlocutorilor.

[2] N-am nici o îndoială că, dacă am putea urmări toate cuvintele pînă la originea lor, am descoperi că în toate limbile cuvintele folosite pentru a semnifica lucruri ce nu ne cad sub simțuri își au prima lor origine în idei sensibile" (Cartea a III-a, cap. I, 5). Lévi-Strauss a arătat, în *La Pensée sauvage*, p. 3 și urm., imposibilitatea de a apăra acest punct de vedere.

cial «stejarul» sau «lemnul» în general" (p. 299). Explicația tradițională, furnizată de H. Osthof, „pune la originea oricărei dezvoltări morfologice și semantice cuvîntul indo-european, reprezentat prin gr. *drus*, «stejar», de unde ar proveni valorile morale implicate în *Treue* și *truste*. Adjectivul gotic *triggws*, germană veche *gitriuwi* «getreu, fidel», ar semnifica la propriu «neclintit ca un stejar». În mentalitatea germanică, «stejarul» ar fi fost simbolul soliditățiî și al încrederii, iar imaginea «stejarului» ar inspira ansamblul de reprezentări ale «fidelității»" (p. 299).

Inconsistența acestei explicații, general admisă, și care ar ilustra atît de bine anterioritatea concretului față de abstract, este demonstrată de Benveniste fără nici o dificultate. În primul rînd, rădăcina *drŭ* nu semnifică stejar decît în greacă ; în timp ce examinarea altor limbi indo-europene dovedește în mod indiscutabil că sensul ei este „lemn", „arbore" în general ; chiar și în greacă, cealaltă semnificație este relativ recentă ; ceea ce este cu atît mai de înțeles cu cît copacul „stejar" nu crește pe întreg teritoriul limbilor indo-europene. Reluînd analiza la rîndul său, Benveniste arată că sensul indo-european n-a putut fi decît „ființă neclintită, solidă, sănătoasă" (p. 300).

> Din acest moment, desemnarea „arborelui" provine tot de la această semnificație comună. Contrar raționamentului lui Osthoff, noi considerăm că °*derwo-*, °*drwo-*, °*dreu-* în sens de „copac" nu este decît o întrebuințare particulară a sensului general de „neclintit, solid". Nu substantivul „primitiv" al stejarului a creat noțiunea de soliditate, ci dimpotrivă, prin expresia soliditățiî a fost desemnat copacul în general și stejarul în particular (p. 301).

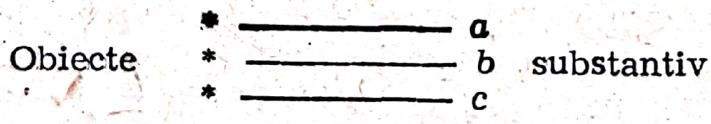
Și Benveniste citează o serie de cazuri paralele.

O a treia trăsătură generală a limbajului „primitiv" ar proveni din faptul că la început toate cuvintele erau substantive proprii. În acest fel, caracteristicile precedente sînt duse pînă la extrem : dacă cuvintele trebuie

să fie gîndite ca fiind din ce în ce mai concrete, în cele din urmă se va da un nume fiecărui lucru. Ceea ce sugerează și Adam Smith : „Stabilirea de nume proprii pentru a desemna fiecare obiect în particular, adică alegerea de nume substantive, ar fi probabil unul din primii pași spre formarea unui limbaj[1]“ ; celelalte cuvinte sînt derivate apoi prin antonomază (după modelul „e un Cezar“). Cuvintele originare ar fi numele proprii ale obiectelor, limba ar fi un nomenclator. Afirmații analoage se găsesc și la Rousseau.

În această privință, Saussure a lăsat o pagină foarte explicită, pe care aș vrea s-o reamintesc aici. El scrie :

> Fondul limbajului nu e constituit din substantive. Nu e decît un accident atunci cînd semnul lingvistic se întîmplă să corespundă unui anumit obiect în privința sensului, de pildă, un *cal, focul, soarele* mai degrabă decît unei idei ca... „el puse“. Oricît de importante ar fi aceste cazuri, nu există nici o rațiune evidentă, ba dimpotrivă, de a le lua drept tip de limbaj. (...) există, implicit, aici o anume tendință, pe care nu putem să n-o recunoaștem, și nici să n-o luăm în seamă, cu privire la ceea ce-ar fi în ultimă instanță limbajul ; adică un nomenclator de obiecte date. *Mai întîi* obiectul, apoi semnul ; deci (ceea ce noi vom nega totdeauna), bază exterioară dată semnului, și figurație a limbajului prin acest raport :



> În vreme ce adevărata figurație este *a-b-c*, în afara oricărei cunoașteri a unui raport efectiv, ca * — a, bazat pe un obiect. Dacă un obiect ar putea fi, indiferent unde, termenul pe care este fixat semnul,

[1] „Considerations sur l'origine et la formation des langues“, reprodus în *Varia linguistica*, Bordeaux, 1970, p. 307.

lingvistica ar înceta instantaneu să mai fie ceea ce este, de la vîrf pînă la bază [1].

A patra caracteristică a limbajului originar : întrucît cuvîntul este apropiat de lucru, el există prin el însuși (el semnifică „firesc") și nu are nevoie, contrar cuvintelor actuale, să țină de un sistem rigid. Renan va conchide astfel : „Niciînd limbajul n-a fost atît de individual ca la originea omului" (*ibid.*, p. 176). Cel care-l folosește dispune de o oarecare libertate în alegerea cutărui sau cutărui semn, deoarece toate sînt motivate în natură, și deci comprehensibile fără greutate. N-am putea crede, din nou că citim o descriere a întrebuințărilor metaforice ale limbajului *nostru* ?

Trec peste alte caracteristici, derivate tot din cele precedente : natura afectivă, sau irațională, sau săracă, sau din nou sincretică [2] a limbajului originar. Semnul și simbolul se confundă în aceste speculații ; totuși, trăsăturile lor principale se găsesc schițate în ele, ce-i drept însă, printre alte aserțiuni care cu greu pot fi admise. Dar nu-i de ajuns și atît pentru a infirma cele spuse de Whitney și de atîția alții după el, care afirmau, evocînd cercetările asupra originii limbajului, că „mai tot ce s-a spus și s-a scris în această privință nu înseamnă decît vorbe în vînt..." ?

LIMBAJUL SĂLBATIC

Să ne întoarcem acum spre o a doua variantă a aceleiași atitudini : cea care descrie simbolul pretinzînd însă că se consacră semnului altor lucruri. Nu mai este vorba

---

[1] „Notes inédites", *Cahiers Ferdinand de Saussure*, derivate tot din cele precedente : *Cours de linguistique générale*, ediție critică, Wiesbaden, 1967, fasc. II, No. 1089—1091, p. 148.

[2] În sensul că nu se face distincție între subiectiv și obiectiv. Renan, de pildă, scria : „Se pare că omul primitiv n-a trăit deloc cu el însuși, ci răspîndit într-o lume de care abia se deosebea" (p. 211), și îl citează aprobîndu-l pe Maine de Biran, pentru care omul primitiv „există în întregime în afara lui" (*Oeuvres*, III, pp. 42—43).

de un altădată, ci de un „altundeva" : timpul e înlocuit cu spațiul și istoria cu etnografia.

Un reprezentant tipic al acestei atitudini este Lucien Lévy-Bruhl. Tipic, nu izolat : ceea ce justifică interesul suscitat acum de opera sa, deși e oarecum discreditată. Nu este necesar să revenim asupra criticilor aduse ideilor sale fundamentale : acest lucru s-a făcut ; în schimb, trebuie făcută încercarea de a formula teoria simbolicului pe care el o schițează — în parte fără să-și dea seama.

Și din nou trebuie început cu *prezența* simbolizatului în simbolizant.

> Nu un raport vizibil le dă naștere, ci cu atît mai puțin o convenție. Simbolul este simțit ca fiind într-un anume fel chiar ființa sau obiectul pe care îl reprezintă, și „a reprezenta" ia aici sensul literal de a face actualmente prezent. (...) Maxilarul copilului mort este pentru mamă „reprezentantul" în adevăratul sens al cuvîntului, adică prin el se realizează prezența actuală [1].

Nu este un raport de identitate, cum au crezut alții (căci în acest caz n-ar mai fi existat simbolizare), ci de apartenență : simbolul *este* ființa în sensul că face parte din ea.

> De la apartenență la simbol, așa cum o înțeleg primitivii, trecerea se poate face pe nesimțite. Căci simbolul, ca și apartenența, ține de ființa sau de obiectul pe care îl „reprezintă", și prin însuși faptul acesta el le asigură prezența actuală (*ibid.*, pp. 200—201).

Această concepție despre simbol se aplică nu numai gesturilor sau obiectelor (ca maxilarul copilului), ci și cuvintelor în măsura în care acestea denotează (or, denotația este apropiată de simbolizare) ; numele proprii vor fi deci, cum ne putem aștepta, exemplul privilegiat.

> La ei, numele este cu totul altceva decît un mijloc comod de a desemna pe cineva și de a-l recunoaște

---

[1] *L'Experience mystique et les Symboles chez les primitifs*, Paris, 1938.

> dintre alții, o etichetă lipită pe fiecare individ, care poate fi arbitrar aleasă și, la nevoie, schimbată, și care-i rămîne exterioară, fără nimic comun cu personalitatea sa intimă. Dimpotrivă, numele real... este o apartenență, în sensul deplin al cuvîntului, consubstanțială, ca și celelalte, celui ce-l poartă *(ibid.*, p. 236).

Am văzut mai înainte că această atitudine sălbatică era împărtășită chiar de Lévy-Bruhl, care refuza să schimbe etichetele, deși era nevoie...

Nu s-ar putea să ne amintim, în această ordine de idei, și de faptul că apartenența se află la baza unui trop retoric, sinecdoca ? Avem impresia că varietatea denumirilor (apartenență, participare, *pars pro toto,* sinecdocă) a contribuit, așa cum era hărăzită numai la primitivi, la ocultarea identității lucrului. „S-a remarcat de multă vreme aplicarea îndrăzneață a formulei *pars pro toto,* pe care primitivii o fac, fără să vadă într-asta nici o dificultate. (...) Primitivii o folosesc atît de nestînjeniți deoarece în acest fel se exprimă legătura intimă pe care ei o simt între părțile unei ființe vii și totalitatea ei, între lucrurile de care depinde și ea însăși“ (*ibid.*, pp. 176—178). Lévy-Bruhl scrie, de asemenea, în *Carnete* : „Este de înțeles atunci că o parte pare să «reprezinte totul», adică să aibă funcția de semn, de simbol... : printr-un fel de convenție...“ *(op. cit.*, p. 109).

Dar dacă simbolurile se înrudesc cu tropii, se mai poate oare pretinde că ei sînt apanajul exclusiv al sălbaticilor ? Lévy-Bruhl se miră că la ei culorile nu sînt desemnate prin substantive abstracte, ca la noi, ci prin cele ale obiectelor care au respectiva culoare (sinecdocă conceptuală generalizantă) ; procedînd astfel, el uită că noi vorbim în același fel cînd spunem *orange* (fructul pentru culoare) sau *rose.* S-ar găsi fără greutate și ceilalți tropi printre exemplele sale. Ceea ce nu-l împiedică pe un discipol al lui Lévy-Bruhl să scrie : „Limba noas-

Scanned with OKEN Scanner

tră ne iniţiază în gîndirea logică şi n-ar putea traduce o altă formă de gîndire [1]".

Dealtfel, chiar Lévy-Bruhl remarcă asemănarea formală între simbolismul primitiv şi tropii retorici, dar numai pentru a o respinge : „Să ne scoatem din cap ideea că aceasta n-ar fi decît o metaforă, decît o «figură» în act" (*Simboluri*, p. 270). Dacă se caută raţiunile acestui refuz se poate constata că pentru Lévy-Bruhl metafora, fiind „joc", se opune genului „serios". Dar tropul poetic, ca ornament superflu, nu este la urma urmelor decît una din ideile sale (false). Nu figura este refuzată astfel de Lévy-Bruhl, ci una din descrierile ei.

Există şi un al doilea motiv de a nu recunoaşte tropii în simbolurile primitive : faptul că sîntem obişnuiţi să reducem toţi tropii la metaforă, ba chiar numai la o varietate a acesteia, care se bazează pe similitudinea materială, şi că nu mai putem să le identificăm pe celelalte. Ceea ce face ca uneori Lévy-Bruhl să scrie perplexat : „Simbolurile primitivilor... nu constau în mod necesar în reproduceri sau imagini ale acestor fiinţe şi ale acestor obiecte" (*ibid.*, p. 180), sau iarăşi : „Pentru *a fi* morţii pe care îi reprezintă, nu-i deloc necesar ca simbolurile să le reproducă trăsăturile" (*ibid.*, p. 204). Care-i atunci relaţia pe care se bazează simbolul ? Lévy-Bruhl citează exemplul casei pentru persoana ce o locuieşte, sau această descriere extrasă din lucrarea clasică a lui Spencer şi Gillen :

> Cînd îi întrebi pe indigeni ce semnifică anumite desene, ei răspund totdeauna că desenele acelea n-au fost făcute decît în joacă, şi că n-au semnificaţie. Dar aceleaşi desene, perfect asemănătoare cu primele ca formă, dacă sînt executate pe un obiect ritual sau într-un loc special, au o semnificaţie foarte precisă [2].

---

[1] E. Cailliet, *Symbolisme et Ames primitives*, Paris, 1935, p. 145.

[2] *Les Fonctions mentales dans les sociétés primitives*, Paris 1910 ; citez ediţia din 1951.

Sau în *Carnete* :

> Urmele de pași nu sînt o parte a omului ; dar ele sînt un simbol al lui... (p. 206).

Lévy-Bruhl explică aceste fapte prin prezența unei abstracțiuni de tip nou, pe care el o numește abstracțiune mistică ; este de ajuns însă să fie examinate exemplele pentru a se constata că este vorba de ceea ce retorica numea *metonimie*. Portretul nu îngrijorează atîta vreme cît nu e pictat de etnolog : raportul metonimic agent-acțiune interesează mai mult decît raportul metaforic (sau sinecdotic) între imagine și ființa reprezentată. Cutare desen n-are sens decît dacă e gravat pe un obiect special : el dobîndește sens prin intermediul unui raport metonimic de loc. La fel se întîmplă cu locuința care-i simbolizează pe cei care o locuiesc, cu urma care simbolizează omul. Absența aparentă a tropilor nu este decît prezența altor tropi decît metafora.

Proprietățile sistemelor simbolice decurg logic din definiția simbolului.

Mai întîi, la nivelul simbolurilor izolate. În primul rînd, orice lezare a numelui (sau a simbolului) este o lezare a ființei — deoarece numele face parte din ființă ; sau, cum scrie Lévy-Bruhl, „a acționa asupra simbolului unei ființe sau al unui obiect înseamnă a acționa chiar asupra ființei sau a obiectului respectiv“ (*Simboluri*, p. 225). Iată un exemplu. După J. Mooney, „indianul își consideră numele nu ca o simplă etichetă, ci ca o parte anumită a persoanei sale, la fel ca ochii sau ca dinții săi. El crede că ar suferi dacă i s-ar folosi cu rea-voință numele la fel de mult ca și dacă i s-ar face o rană într-o parte a trupului“ (*Funcții*, p. 46). Sîntem oare cu toții indieni ?

A doua consecință, identitatea de nume semnifică identitate, cel puțin parțială, a ființelor numite. Am văzut că Lévy-Bruhl a formulat acest principiu dar n-a înțeles că el se aplica și la propriul său discurs. Iată un exemplu extras din cartea lui Cailliet :

> S-a răspîndit un alt joc de cuvinte în legătură cu denumirea de „Société des missions“. © legau de cu-

vintele malgaşe *asosay ity* (care sînt foarte apropiate de pronunţia englezească a cuvîntului *society*) care înseamnă : „adu-i la noi". Se spunea că aceşti trimişi ai ţărilor de dincolo de mare au primit misiunea de a îngloba în ţara lor de baştină şi pe cea a castei Hova.

Şi Cailliet conchide :

Interesează mai mult consonanţa cuvintelor decît sensul lor. Acolo unde noi căutăm sinonime, cei necivilizaţi pîndesc omonimia : cuvintele sînt considerate aşa cum au fost şi lucrurile (pp. 120—121).

A treia consecinţă a faptului că simbolizantul este o parte a simbolizatului : a reprezenta sau a spune un lucru înseamnă a-l face să existe. Astfel, prezicerile se realizează nu pentru că prezicătorii ştiu să citească viitorul, ci pentru că acele cuvinte dau viaţă celor pe care ele le desemnează. Lévy-Bruhl relatează cazuri în care un lucru, ca să se realizeze, e numit la indicativ (*Simboluri,* pp. 286—288). Cailliet povesteşte despre spaima ce o provoacă punerea în gardă faţă de o nenorocire : cuvîntul însuşi o şi face oarecum prezentă.

A patra consecinţă : sălbaticii confundă succesiunea cu cauzalitatea. După Gray, „dacă unul din ei, trecînd pe un drum, vede căzînd peste el un şarpe dintr-un copac, şi a doua zi sau peste o săptămînă află că fiul său a murit în Queensland, el va lega cele două fapte unul de celălalt" (*Funcţii,* p. 72). Lévy-Bruhl rezumă aceste teorii în felul următor : „Primitivii... confundă antecedentul cu cauza. Aceasta ar fi eroarea de raţionament foarte comună ce este desemnată sub numele sofismului *post hoc, ergo propter hoc*" (*ibid.*, p. 73). El însuşi ar vedea într-asta mai degrabă un „raport mistic... între antecedent şi consecvent" (p. 74). Dar această trăsătură este încă o consecinţă a proprietăţilor constitutive ale simbolului. Întrucît simbolizantul face parte din simbolizat şi omonimia antrenează sinonimia, proximitatea simbolizanţilor o va antrena pe cea a simbolizaţilor : nu va fi „o întîmplare" dacă două simboluri se vor găsi unul

lîngă altul. Să reamintim cu acest prilej : că Roland Barthes defineşte legea povestirii, literare sau nu, în aceşti termeni :

> Resortul activităţii narative este însăşi confundarea consecuţiei şi a consecinţei, ceea ce vine *după* fiind citit în povestire ca *pricinuit de* ; povestirea ar fi, în acest caz, o aplicare sistematică a erorii logice care a fost denunţată de scolastici sub formula *post hoc, ergo propter hoc.*

Şi că Freud — fiecare vorbind despre obiectul pe care îl cunoaşte — găsea aceeaşi logică sălbatică acţionînd în vis :

> Psihanaliza ne învaţă să raportăm proximitatea în timp la interdependenţa faptelor. Visul... prezintă *relaţiile logice* ca fiind *simultane*. (...) *Cauzaţia* este reprezentată printr-o *succesiune* [1].

Va trebui oare ca povestirea şi visul să fie rezervate sălbaticilor sau celor ce ţin de mistică ?

În ceea ce priveşte *sistemul* simbolic, concepţia lui Lévy-Bruhl nu se lasă înţeleasă decît prin inversare. Într-adevăr, trăsătura caracteristică a uzajului simbolic este, după el, absenţa sistemului, pe care el o justifică astfel : „Ceea ce ele [simbolurile] «reprezintă» pare să nu fie decît foarte vag definit în mintea primitivilor“ (*Simboluri*, p. 195). Dar se poate pune întrebarea dacă acest vag, această pretinsă absenţă a sistemului nu este mai degrabă indiciul unui alt sistem, pe care Lévy-Bruhl nu reuşeşte să-l deslueşască, dar ar putea fi degajat pornind de la exemplele lui.

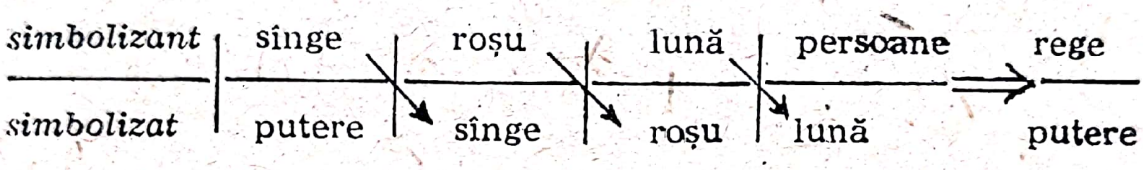
Un simbolizant evocă mai mulţi simbolizaţi nu din lipsă de sistem, ci pentru că fiecare simbolizat se poate la rîndul său converti în simbolizant. Lévy-Bruhl citează următorul exemplu : frunza unui copac simbolizează urma lăsată pe ea (prin metonimie), aceasta ne trimite la omul care a călcat pe ea (tot prin metonimie) ; acesta

---

[1] R. Barthes, „Introduction à l'analyse structurale des récits“, în R. Barthes *et al.*, *Poétique du récit*, Paris, 1976, p. 22 ; Freud, *L'Interprétation des rêves*, Paris, 1967, pp. 216, 271—272.

simbolizează tribul căruia îi aparţine (prin sinecdocă) (*ibid.*, p. 230 şi urm.).

Un exemplu deosebit de elocvent de conversiune, care se găseşte în cartea lui Cailliet, *Symbolisme et Ames primitives*, poate fi rezumat într-o singură frază : „Persoanele care se nasc cînd luna e roşie vor ajunge regi". Această afirmaţie se explică prin faptul că roşul este asociat cu sîngele şi deci cu puterea. Procesul de simbolizare s-ar putea prezenta în felul următor :



Sîngele este simbolizantul puterii (prin metonimie), dar el este simbolizatul roşului (prin sinecdocă). Roşul este simbolizant al sîngelui şi simbolizatul lunii, mai exact al unei anumite perioade a lunii (altă sinecdocă). Or, chiar această perioadă (dobîndind astfel sensul de putere) se converteşte în simboluri ale persoanelor născute în ea, prin metonimie temporală. Fiecare simbolizant este la rîndul său simbolizat ; conversiunea se desfăşoară într-un lanţ care poate avea o întindere nedefinită ; şi fiecare nou simbolizant dobîndeşte simbolizaţii proceselor simbolice anterioare : astfel, roşul capătă, prin intermediul sîngelui, „sensul" de putere (la fel cum se întîmplă cu o anumită perioadă a lunii sau cu persoanele născute în acea perioadă), deşi nu există un raport simbolic direct. Apoi acest proces se opreşte şi relaţia se schimbă (am desemnat-o printr-o săgeată dublă, spre deosebire de săgeţile simple) : regele simbolizează de asemenea puterea ; este o întîlnire a două lanţuri simbolice distincte, care se poate efectua datorită identităţii unui simbolizat („putere"). Iată-ne deci în faţa unei noi relaţii, proprie sistemelor de simboluri ; ar putea fi numită *punerea în echivalenţă*.

O altă operaţiune caracteristică a simbolismului este supradeterminarea : ignorînd-o, poate fi considerată ca

indiciul unei lipse de sistem. Cailliet dă următorul exemplu :

> Un tînăr indigen, după ce își pierdu un prim fiu, îl botează pe cel de-al doilea *Roalahy*. La întrebarea mea, mi-a explicat : I-am dat acest nume, Roalahy (= doi + bărbat) deoarece el este el și îl înlocuiește pe primul, dar și pentru că pronunția numelui său seamănă cu cea a lui Roland care a fost, se pare, un alb vestit (*op. cit.*, p. 119).

Așadar, nu Joyce este inventatorul acestui procedeu : oricine folosește sisteme simbolice procedează la fel.

Va urma...

Scanned with OKEN Scanner

8.

RETORICA LUI FREUD

Spiritul cuvintelor — spiritul gîndirii. Condensare, supradeterminare, aluzie, reprezentare indirectă. Unificare, deplasare. Calambur, întrebuințare multiplă, dublu sens. Economisirea și nonsensul. Retorica și simbolica lui Freud.

Sînt rari autorii care s-au interesat mai mult de descrierea generală a formelor discursive decît de interpretarea textelor particulare ; cu atît mai mult cercetările lor merită să se bucure de atenția noastră. Un loc de cinste printre acești solitari, undeva între *Tratatul despre fabulă* de Lessing și *Morfologia basmului,* de Propp, îl ocupă și *Vorba de spirit și raporturile sale cu inconștientul.*

Clasicii merită, e lucru știut, mai mult decît venerație ; or, din păcate, venerația e tot ce a obținut această lucrare. Admirația globală i-a împiedicat pe mulți cititori să adopte atitudinea pe care Freud însuși o propovăduia, adică : să facă o descriere cît mai exactă și completă cu putință a obiectului observat. Aceasta era calea pe care o indica Freud chiar în cuprinsul lucrării *Vorba de spirit,* făcînd să depindă rezultatele generale ale studiului său de munca de analiză lingvistică și retorică bazată pe exemple particulare : „Pentru a lămuri problema [valorii tezei sale] este de ajuns să se stabilească dacă o critică judicioasă, examinînd fiecare exemplu în parte, poate dovedi că o atare concepție a tehnicii spiritului [ca a sa] deformează adevărul și, în felul acesta, exercită o constrîngere asupra oricărei alte concepții mai simple și mai profunde, sau dacă, dimpotrivă, critica trebuie să admită că propunerile sugerate de studierea viselor sînt

într-adevăr confirmate de studierea spiritului[1]." Tocmai acestei probe, cea sugerată aici, aș vrea să supun textele lui Freud, „examinînd fiecare exemplu în parte".

Funcționarea vorbei de spirit este analoagă cu cea a visului ; ceea ce îl determină pe Freud, după ce o va fi studiat pe prima, să-și îndrepte privirea spre celălalt. Vorba de spirit are totuși un privilegiu față de vis, după părerea mea cel puțin, privilegiu ce nu pare să fi fost remarcat de mulți : faptul că e mult mai ușor accesibilă observației. Pentru vis, trebuie să te bizui pe interpretările și asocierile celui ce visează — care cu greu pot fi controlate — în vreme ce vorba de spirit pune la dispoziție un material verbal fix și incontestabil ; și un indiciu social, comun tuturor subiecților cu același nivel de cultură, privind felul în care aceste cuvinte trebuie interpretate (cum spune Freud, visul „nu constituie nici o manifestare socială nici un mijloc de a te face înțeles", *NC*, p. 14). Voi porni deci, contrar exigențelor ce le-ar fi impus ierarhia internă a operei freudiene, de la vorba de spirit, confruntînd-o, numai într-un al doilea moment, cu alte domenii, cum ar fi visul.

Vorba de spirit, așa cum arată și numele, este un produs al limbajului (o vorbă...). Orice afirmație referitoare la ea trebuie să se poată baza pe o observație privind natura sa verbală. Freud se supune acestei reguli mai tot timpul dar nu totdeauna ; de aceea nu îl vom urma atunci cînd observațiile sale se vor baza pe alte trăsături decît cele lingvistice. El scrie, de pildă (p. 57) : „O nouă varietate a tehnicii dublului sens... : sarea lor, a tuturor, depinde îndeosebi de sensul sexual. S-ar putea rezerva acestui grup denumirea de *echivoc (Zweideutig-*

---

[1] P. 255 (numărul paginii are în vedere ediția de buzunar editată la Gallimard în 1971). De acum înainte referințele fără mențiune specială trimit la această lucrare ; celelalte texte ale lui Freud sînt desemnate prin abreviațiunile următoare : *IR = L'Interprétation des rêves*, PUF, 1967, *IF = Introduction à la psychanalyse*, PB Payot, 1965 ; *NC = Nouvelles Conférences sur la psychanalyse*, Gallimard, 1971 ; *RI = Le Rêve et son interprétation*, Gallimard, 1969 — toate publicate la Paris.

keit)". Or, nu există nici o diferență lingvistică între *Doppelsinn,* sau dublu sens (numele grupului în general), și acest *Zweideutigkeit,* sau echivoc (numele subgrupului), așa cum demonstrează dealtfel aceste denumiri ; „sensul sexual" nu este o categorie lingvistică. Ne vom mărgini deci la descrierea *discursului spiritului.* Perspectiva mea nu este însă cea a lui Freud sau a psihanaliștilor de după el : psihanaliza nu se interesează de vorba de spirit în sine, ci numai privită ca mijloc de cunoaștere a inconștientului (sau a psihismului uman în genere). Este acesta un motiv ca să se poată spune că munca de descriere lingvistică întreprinsă de Freud (îndeosebi în primele capitole ale cărții sale) are o importanță neglijabilă ? Eu cred că dimpotrivă : chiar dacă problemele funcționării textuale nu se află în centrul atenției lui, Freud reușește să le aprofundeze și să le trateze într-o manieră remarcabilă. Aceste pagini trebuie deci citite cu atenție, încercînd de a explicita intuițiile, de a arăta rațiunile contradicțiilor, de a ajunge la logica de ansamblu.

Din alt punct de vedere, se impune chiar de la început o precauție de ordin metodologic care cere reexaminarea fundamentală a muncii descriptive a lui Freud, dar, în mod paradoxal, nu antrenează consecințe importante. De-a lungul întregului capitol „Technique du mot d'esprit", Freud lasă impresia că descrie *clase* de vorbe de spirit ; or, descrierea lui nu este acceptabilă, în bloc, decît dacă este vorba de *categorii,* care nu formează *ipso facto* clase reciproc exclusive. Chiar practica separării în subcapitole dovedește că, pentru Freud, acestea sînt într-adevăr clase exclusive : „un grup important" (p. 64), „grupurile precedente" (p. 68), „aceste două grupuri de exemple" (p. 86), „tehnica unui nou grup" (p. 107) etc. Examinarea unui exemplu va fi suficientă pentru a arăta că, dimpotrivă, singura manieră de a-și menține subdiviziunile este de a considera că ele nu corespund unor grupuri impermeabile, ci constituie caracteristici ce se pot identifica succesiv, și care eventual, toate la un loc, s-ar putea aplica la o singură vorbă de spirit.

Scanned with OKEN Scanner

La începutul cărții, Freud a definit un grup prin trăsătura „condensare cu cuvinte compozite“ ; altfel spus, după un principiu de construcție *morfologică,* de pildă :

> Cînd Flaubert a publicat celebrul său roman, *Salammbô,* a cărui acțiune se petrece în Cartagina, Saint-Beuve a taxat ironic acest roman ca o „cartaginezărie“, datorită căutării prea meticuloase a detaliilor (p. 30).

Or, la vreo optzeci de pagini mai încolo, Freud identifică un nou grup, cel al „reprezentării prin asemănător“ ; unul dintre subgrupurile acestuia este aluzia prin asemănare, în care figurează cuvîntul următor :

> *Dichteritis.* Această aluzie compară pericolul epidemiilor de difterie cu cel al înmulțirii poeților *(Dichter)* fără inspirație (p. 112).

Ceea ce permite includerea acestui exemplu în grupul aluziilor este afirmarea unei asemănări *semantice* între difterie și poeți.

Or, este evident că fiecare din aceste două exemple ar fi putut să fie descris în maniera celuilalt. Cartagina lui Flaubert *seamănă* cu o chinezărie : și *Dichteritis* (= *Dichter* + *Diphteritis*) este într-adevăr un „cuvînt compozit“ ! Freud a reținut pur și simplu unul din exemple pentru a ilustra procedeul morfologic, și pe celălalt, pentru a arăta procedeul semantic. Este vorba de două procedee (două categorii) diferite, nu de două clase exclusive. La fel stau lucrurile cu multe alte „grupuri“ de vorbe de spirit, și uneori Freud singur își dă seama de acest lucru (un cuvînt din grupul *unificare,* comportă și *aluzia,* ba chiar și *condensarea...* ; cf. de asemenea, reapariția sfioasă a acelorași exemple în mai multe grupuri, ca de exemplu pp. 47 și 58).

Adevărat e însă că această confuzie, deși fundamentală, nu influențează cu nimic sistemul de clasificare : este de ajuns să se reamintească mereu deosebirea dintre clasă și categorie. Nu vom reclasifica deci, în funcție de această corectare, exemplele prost distribuite.

Scanned with OKEN Scanner

Iată acum cum se prezintă clasificarea de ansamblu la care ajunge Freud în cuprinsul primului capitol din *Vorba de spirit*...

- vorbă de spirit
  - spiritul cuvintelor
    - condensare
      - cu cuvinte compozite
      - cu modificări
    - folosirea aceluiași material
      - cuvinte întregi și componentele lor
      - inversiuni
      - modificări ușoare
      - aceleași cuvinte cu sens plin sau vid
    - dublu sens
      - nume propriu și nume de obiect
      - sens metaforic și literal
      - joc de cuvinte
      - echivoc
      - dublu sens cu aluzie
    - calambururi —
  - spiritul gîndirii
    - greșeli de raționament
      - deplasare
      - contrasens
      - alte greșeli
    - unificare —
    - reprezentări indirecte
      - prin contrariu
      - prin asemănător
      - comparații

Acest tabel nu apare niciodată în întregime în cartea lui Freud, dar părțile sale pot fi identificate la p. 59 sau p. 86 (unde deplasarea și contrasensul sînt descrise ca greșeli de raționament) și la p. 116 („*Greșeli de raționament — Unificare — Reprezentări indirecte* ar fi deci rubricile esențiale la care s-ar reduce tehnicile, cunoscute de noi, ale spiritului gîndirii").

Scanned with OKEN Scanner

SPIRITUL CUVINTELOR — SPIRITUL GÎNDIRII

Să ne oprim în primul rînd la marea opoziție dintre spiritul cuvintelor și spiritul gîndirii. Această dihotomie, lucru curios, nu este introdusă niciodată ; or, Freud se referă la ea ca la o categorie bine determinată ; de exemplu : „după materialele utilizate de tehnica vorbei de spirit, am distins mai sus spiritul cuvintelor și spiritul gîndirii“ (p. 132). Totuși, rolul acestei dihotomii este evident capital ; astfel, Freud scrie : „Dubla rădăcină a plăcerii spirituale — jocul cu cuvintele, jocul cu gîndurile — și, în consecință, *distincția principală dintre spiritul cuvintelor și spiritul gîndirii* fac dificilă punerea în formule scurte și precise a propozițiunilor generale relative la spirit“ (p. 209, sublinierea mea). Opoziție fundamentală, care rezistă răsturnărilor din a doua parte a clasificării, cînd Freud adoptă punctul de vedere al „psihogenezei spiritului“ (și nu pe cel al tehnicii verbale).

Se cuvine să zăbovim o clipă asupra articulării acestor două clasificări, lingvistică și psihogenetică. Din punct de vedere psihogenetic, Freud împarte toate vorbele de spirit în trei grupe : 1. Jocurile de cuvinte (p. 180 și urm.). 2. Cuvintele în care „regăsim ceva cunoscut“ (p. 183 și urm.). 3. Contrasensul (p. 188 și urm.). Cum corespund aceste trei grupuri opoziției spirit al cuvintelor-spirit al gîndirii ? Freud spune mai întîi că al treilea subgrup (contrasensul) „înglobează majoritatea vorbelor de spirit ale gîndirii“ (p. 188) ; s-ar părea deci că 1 și 2 țin de spiritul cuvintelor. Dar, după cîteva pagini, Freud continuă : „Primul și al treilea [grupuri de tehnici ale spiritului]... sînt ușurări psihice care, într-o anume măsură, pot fi puse în opoziție cu economisirea, ce constituie tehnica celui de-al doilea grup. Astfel, orice tehnică a spiritului, deci orice plăcere născută din aceste tehnici, se reduce la cele două principii... Aceste două ordine, tehnica și „beneficiul de plăcere“, corespund, în linii mari cel puțin, distincției dintre spiritul cuvintelor și spiritul gîndirii“ (pp. 192—193). Surprinzător este că 1 și 3 depind de spi-

Scanned with OKEN Scanner

ritul cuvintelor, 2 de cel al gîndirii. 2 și 3 și-au schimbat apartenența după numai cîteva pagini...

Oricum s-ar articula cu noua subîmpărțire, opoziția spirit al cuvintelor-spirit al gîndirii persistă, și își dovedește astfel importanța pe care o are în descrierea lui Freud. Dar, așa cum s-a mai spus, el se referă la această opoziție mai mult decît o definește (cf. altor exemple de la pp. 107, 110). Fără îndoială că cel mai bun lucru ar fi să căutăm să sesizăm deosebirea chiar în momentul cînd el introduce primul grup de cuvinte ce depind de spiritul gîndirii, adică grupul deplasărilor. „Exemplul nostru *(saumon mayonnaise)*, scrie el, arată că vorba de spirit prin deplasare este foarte independentă de expresia sa verbală. Ea nu ține de succesiunea cuvintelor, ci de cea a ideilor" (p. 74). Astăzi, opoziția dintre „expresia verbală" și „idei" ar fi desemnată prin termenii *semnificant* și *semnificat*. Și atunci oare, s-ar putea spune că opoziția se situează între : un spirit ce se realizează numai în semnificant, și : un spirit ce se realizează numai în semnificat ?

După toate aparențele, aceasta este interpretarea dihotomiei pe care o sugerează Freud ; ea reclamă totuși cîteva lămuriri. Căci nici o *vorbă de spirit* (cum o dovedește denumirea ei franceză * „mot d'esprit") nu se poate dispensa nici de unul nici de celălalt. Un cuvînt cum ar fi „cartaginezărie" este legat de semnificant, dar evident că și de semnificat (căci altfel n-ar mai exista spirit) ; și spiritul nu se poate realiza altfel decît în cuvinte, adică prin semnificanți. Ar putea fi vorba de o *modificare* a semnificantului în primul caz (tocmai ca în „cartaginezărie") ? Atunci însă trebuie eliminate din acest prim grup două din subclasele sale, „folosirea aceluiași material" și „dublul sens" (al cărui nume arată de fapt că el are legătură cu semnificatul) ; grupul ar fi dintr-o dată substanțial redus.

---

* Ca și denumirea română, dealtfel (n. tr.).

Opoziția trebuie prin urmare interpretată într-alt chip. Semnificatul este în permanență pertinent, iar semnificantul în permanență necesar. Dar, pe deasupra, semnificantul (cuvîntul) se poate preta sau nu la substituire. Dacă putem înlocui cuvîntul de la care pornește spiritul printr-un sinonim, fără ca prin aceasta să împiedicăm rîsul, înseamnă că ne aflăm în domeniul „gîndirii". Dacă această substituire este imposibilă fără a păgubi spiritul, înseamnă că sîntem în domeniul „cuvintelor" (ceea ce nu înseamnă că este necesar să existe o modificare a semnificantului).

CONDENSARE, SUPRADETERMINARE, ALUZIE, REPREZENTARE DIRECTĂ

Termenul condensare joacă un rol deosebit de important în argumentația lui Freud ; iată de ce vom începe prin a-l observa în diversele sale întrebuințări [1].

Prima oară el apare pentru a desemna contaminarea care ajunge, pornind de la „familiar" și „milionar", la „familionar" (p. 26) ; condensarea constă aici în omiterea cîtorva *silabe*.

Dar sensul „condensării" se lărgește atunci cînd se face analiza unui alt exemplu, cel al lui *rote Fadian* (pp. 33—34) :

> Nu se întinde oare tocmai acest *roșu Fadian* de-a lungul întregii istorii a Napoleonizilor ? (p. 31),

rezultat din două fraze reconstituite astfel : „Așadar, acest om *roșu* („rouge") care scrie *platitudini* („fadaises") despre Napoléon" și „*Roșul* („le rouge") fir *(Faden)* care se întinde peste tot". „Condensarea ajunge, pe de o parte, la o abreviere notabilă, pe de altă parte, ea duce nu la construirea unui cuvînt compozit frapant, ci mai degrabă

[1] Se poate citi cu folos analiza acestui termen (mai ales în *Interprétation des rêves*) pe care o face J.-F. Lyotard în *Discours, figure*, Paris, 1971, în special p. 243, și cea a lui Jean-Paul Martin, „La Condensation", *Poétique*, 26, 1976, pp. 180—206.

la întrepătrunderea elementelor celor două componente" (p. 34). Termenul desemnează aici nu eliminarea unor silabe, ci a unor *fraze* întregi pe care le reconstituie în cursul interpretării. Și aceasta încă nu e totul ; firul roșu evocă la rîndul său, prin metaforă, unitatea unui întreg (cf. pp. 31—32) ; or, aceasta înseamnă tot condensare. S-ar putea deci spune că există condensare ori de cîte ori un singur semnificant ne ajută să cunoaștem mai mult decît un singur semnificat ; sau, mai simplu : *de fiecare dată cînd semnificatul este mai bogat decît semnificantul*. Tocmai în acest fel definea simbolul marele mitolog romantic Creuzer : prin „inadecvarea dintre existență și formă și depășirea expresiei de către conținut" (*Symbolik und Mythologie...*, p. 59).

În carte, termenul își păstrează în continuare ambiguitatea.

Uneori e folosit în sensul de *orice depășire a semnificantului de către semnificat*. Astfel, la p. 60, Freud renunță la deosebirea ce o stabilise (între condensare și dublu sens) și face din condensare un termen generic, înglobînd toate grupurile izolate pînă atunci (este adevărat, cu ajutorul noțiunii, și mai neclare, de economie, asupra căreia voi mai reveni). El ia un exemplu de dublu sens :

> Unul din primele acte ale domniei lui Napoleon al III-lea a fost, după cum se știe, confiscarea bunurilor familiei de Orléans. S-a făcut un amuzant joc de cuvinte : „Acesta a fost primul zbor („vol") al vulturului" (p. 52),

și îl comentează astfel : „Dar acest zbor este un rapt ; aici este vorba prin urmare de dublu sens al cuvîntului *vol*. Pentru a justifica această glumă, *vol* semnifică în același timp acțiunea de a zbura cu aripile și jaful. Nu avem aici, în același timp, o condensare și o economisire ?" (p. 60). Sau iarăși, la p. 250, pentru a compara procedeele spiritului cu cele ale visului : „Un element al visului reprezintă pentru gîndirea onirică un punct de intersecție, o răscruce, și în general trebuie considerat ca «supradeterminat» în raport cu aceste gînduri." Și

dacă un element reprezintă punctul de intersecție a două lanțuri, înseamnă că el aparține amîndurora în același timp, și are deci „o dublă folosință".

Alteori, dimpotrivă, condensarea continuă să se *opună* altor termeni de același nivel, ca de pildă deplasării și reprezentării indirecte (cf. p. 253).

Trebuie început prin a explicita opoziția dintre „condensare" și „dublu sens", disimulată de ezitarea între un raport de includere și un raport de excludere : desemnare *simultană* a mai multor semnificați (așa cum *familionar* ne trimite la *familiar* și *milionar*) se opune desemnării lor succesive (cazul cu firul roșu). Problema care se pune în continuare este de a ști dacă termenul de condensare desemnează ambele specii de depășire a semnificantului de către semnificat, sau numai una singură, și în acest caz pe care ? Mi se pare că i-am rămîne mai fideli lui Freud (și, de asemenea, modului în care este folosit cuvîntul în *Interpretarea viselor*), în ciuda declarațiilor contradictorii, păstrînd sensul generic pentru condensare. Cele două exemple care au permis introducerea sa ne incită la aceasta : *der rote Fadian* comportă o simbolizare succesivă ; *familionar* reprezintă simbolizarea multiplă simultană. *Condensare* ar fi dealtfel numele unui proces al cărui rezultat este *densitatea* simbolică a vorbei de spirit, densitate coextensivă cu oricare simbolism lingvistic ; procese sînt, de asemenea, și *supradeterminarea* (cuvînt pe care Freud îl întrebuințează, în *Interpretarea viselor* cu precădere, într-o manieră ce permite să fie schimbat cu „condensare [1]") și *conversiunea,* termeni prin care se pot desemna mai propriu cele două specii de condensare, în simultaneitate sau în succesiune.

---

[1] În legătură cu *condensarea,* Freud scrie : „Se poate exprima și altfel faptul care explică toate acestea și se poate spune : fiecare din elementele conținutului viselor este *supradeterminat,* ca fiind de mai multe ori reprezentat în gîndurile visului" (*IR,* p. 246). Această proximitate a termenilor a fost între timp relevată frecvent : cf. E. Jones, „The Theory of Symbolism" în *Papers on Psychoanalysis,* Boston, 1961, p. 106, n. 2 : „*Uberdeterminierung...* : this is the same as condensation" ;

Termenul de „condensare", foarte frecvent în descrierea „spiritului cuvintelor", dispare în descrierea „spiritului gîndirii". Această dispariție trebuie să ne dea de gîndit : noțiunea nu este oare ascunsă în dosul altei vocabule ? O anume frază a lui Freud ne face să presimțim acest lucru : „Cu greu se poate distinge aluzia cu modificare de condensarea cu substituire..." (p. 112). Înrudirea se stabilește prin medierea unui al treilea termen : omisiunea, sinonim cu condensarea așa cum se poate deduce din remarcile noastre precedente [1], dar și caracteristică inseparabilă a aluziei : „În fond, orice aluzie comportă o omisiune, adică cea din șirul de gînduri care duc la aluzie" *(ibid.)*. Aluzia joacă acum un rol comparabil cu cel pe care-l avea condensarea : „Aluzia este poate procedeul cel mai curent și cel mai comod al tehnicii vorbei de spirit" (p. 115). Un exemplu de aluzie :

> Îi reîntîlnim pe cei doi evrei ai noștri înaintea stabilimentului băilor. Unul din ei oftează : Iată că deja a și trecut un an (p. 114).

Aluzie la hidrofobie, și de aici pornind, la lipsa de curățenie a evreilor.

Cum poate fi definită aluzia ? „Trăsătura ei caracteristică rezidă în înlocuirea printr-un element legat de asociația de idei...". (p. 109). Altfel spus, aluzia nu este nimic altceva decît evocarea unui sens care nu este sensul imediat și prim al cuvintelor ce sînt enunțate : existența, în alți termeni, a mai multor semnificați pentru

---

sau Laplanche și Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, 1968, p. 468 : „La surdétermination est l'effet du travail de condensation." Atunci cînd încearcă să determine sensul „supradeterminării", Freud insistă asupra caracterului simultan al relației : „Constatăm mai frecvent o supradeterminare grație căreia un fragment de vis al cărui conținut iese din țesătura gîndirii servește *în același timp* la reprezentarea unei stări funcționale oarecare" (*IR*, p. 430 ; sublinierea lui Freud).

[1] Sinonim parțial, fără îndoială, dar totuși sinonim. Cf. *Interprétation des rêves*, p. 244 : „Se pare că în primul rînd condensarea se operează prin *omisiune*..."

beşte despre unificare. Nu este vorba de procedeul pseudoetimologic, pe care are grijă să-l identifice în fraza precedentă (p. 56), ci mai degrabă de categoria mai generală şi mai vagă a *proximităţii semantice* (paradigmatică) ce se găseşte *proiectată într-o proximitate sintagmatică*. Dar cum se măsoară „proximitatea“ ?

Unificarea reapare în al doilea mare grup ; ea serveşte aici la delimitarea unei subclase de vorbe de spirit ale gîndirii. Două exemple, în special, necesită întrebuinţarea termenului de unificare :

> Ianuarie este luna în care li se adresează urări prietenilor, celelalte sînt lunile în care nici una din aceste urări nu se realizează (p. 95). Viaţa omenească este alcătuită din două părţi : prima, oamenii şi-o petrec dorind-o pe a doua, iar a doua dorind reîntoarcerea celei dintîi (p. 95).

Freud scrie : „Aş spune chiar că aici se constituie legături noi şi neaşteptate, raporturi reciproce între reprezentări, se ajunge la definirea uneia prin cealaltă sau prin relaţia lor cu un al treilea factor comun. Aş propune pentru acest proces denumirea de *unificare* ; el este evident analog cu condensarea prin comprimarea aceloraşi termeni“ (p. 96).

Freud menţine deci, pe de o parte, ideea unei proximităţi semantice ; el o confirmă mai ales în lunga sa notă de la paginile 97—98, unde unificarea egalează existenţa unei legături tematice între cuvinte : de exemplu „funie“-„spînzurat“-„spînzurătoare“ sînt termeni „unificaţi“ (clasificaţi, s-ar putea spune în tradiţia lingvisticii engleze). Ceva mai încolo, Freud va merge tot în această direcţie : „Unificarea, nefiind decît repetiţia ce se aplică raporturilor dintre idei, în loc să se aplice materialului verbal...“ (p. 187).

Dar adaugă două calificative suplimentare. În primul rînd, unitatea în cauză trebuie să fie *nouă* şi *neaşteptată* (cf. p. 122 : „acesta este un caz de *unificare*, de stabilire a unui raport neaşteptat“ ; dar încă de la p. 50 scrie : „un raport neobişnuit“). Afirmaţiile precedente sînt deci contrazise : nu mai este vorba de unităţi apropiate sub

Scanned with OKEN Scanner

aspect paradigmatic, care apar într-o proximitate sintagmatică ; ci, dimpotrivă, unități independente sub aspect paradigmatic, și chiar îndepărtate. Iată două definiții ale unificării care nu pot fi adevărate ambele în același timp : doar dacă se presupune că este deosebit de surprinzător să reunești unități apropiate tematic. Să admitem pentru o clipă că așa stau lucrurile ; cum măsurăm această „surpriză" ? Dealtfel, judecînd după majoritatea exemplelor date, prima definiție (cea care implica proximitatea paradigmatică) este cea care trebuie reținută ; căci ce poate fi surprinzător în apropierea dintre „funie", „spînzurat" și „spînzurătoare" ?

Confuzia este și mai mare în cea de-a doua nouă caracteristică a unificării, atunci cînd Freud apropie unificarea de condensare. Aceasta din urmă, după cum s-a văzut, constă în aceea că un semnificant oarecare evocă mai mulți semnificați. Unificarea este raportul dintre o frază prezentă și una sau mai multe fraze absente (pe care prima le simbolizează potrivit unui proces sau altul). Este un raport *in absentia*. Unificarea, în schimb, oricare ar fi ezitările privitoare la definirea ei exactă, este un raport între două sau mai multe unități, toate prezente, așa cum o dovedesc *toate* exemplele citate (*Eifersucht, Eifer, sucht ; Leidenschaft, leiden, schafft* etc.). Este deci un raport *in praesentia*. Sînt greu de confundat între ele (Freud va reveni dealtfel, pe bună dreptate, asupra analizei frazei lui Schleiermacher, pentru a o clasifica drept o simplă glumă, adică doar ca un raport *in praesentia*, cf. p. 195).

Cum se face atunci că „spiritul gîndirii" se subîmparte, între altele, în „reprezentări indirecte" și „unificare" ? Cum se poate el diviza în două unități ce nu pot fi comparate ? Ar fi ca și cum s-ar adăuga o clasă de „animale galbene" lîngă cea a „animalelor acvatice[1]".

---

[1] Clasificarea comparabilă, ca heterogenitate, cu o alta pe care o găsesc în *Introduction à la psychanalyse* : „Vrem mai ales să stabilim raporturile existente între elementele visului și substratul lor și am descoperit că aceste raporturi sînt în număr

Chiar dacă am presupune că acestea ar fi categorii nu clase, lucrurile nu devin admisibile : cele două noțiuni nu aparțin aceluiași „gen comun". Am văzut înrudirea reprezentării indirecte cu condensarea ; avem de-a face, evident, cu un raport *in absentia* ; iar acesta nu poate fi opus unui raport de tip *in praesentia.*

Cum stau lucrurile cu al treilea grup ce se găsește în „spiritul gîndirii" : „greșeli de raționament" ? Ca să ne lămurim, vom examina specia cea mai importantă și cea mai demnă de interes, adică *deplasarea* ; dealtfel, acest termen joacă un rol important în alte scrieri ale lui Freud și mai cu seamă în *Interpretarea viselor.*

Să relevăm principalele ocurențe în textul nostru.

Prima definiție propusă de Freud nu ne satisface. El scrie că „elementul esențial constă în devierea cursului gîndirii, în deplasarea accentului psihic al temei primare pe o temă diferită" (p. 74). Deplasarea constă în deplasare... Cu toate acestea, indicația referitoare la o schimbare a poziției accentului psihic este foarte importantă. Celelalte definiții ale lui Freud subliniază, dealtfel, același aspect. Ca să existe deplasare, trebuie să existe cel puțin două replici și „accentul psihic" să nu cadă în același loc în amîndouă. „Deplasarea are totdeauna loc între un discurs și un răspuns *(zwischen einer Rede und einer Antwort),* a cărui suită de idei ia un curs diferit de cel indicat de discursul inițial" (p. 78, notă). Pentru a caracteriza comportamentul celui de-al doilea locutor, Freud spune că el „răspunde alături" (p. 72), că „se îndepărtează de ideea sugerată", „că ia tangenta", sau că „pleacă de la unul din elementele frazei... ca și cum acest cuvînt ar fi chiar centrul frazei" (p. 73) și vorbește din nou despre „devierea sensului în răspuns", de „schimbarea punctului de vedere" sau de „deplasarea accentului psihic" (p. 72).

---

de patru : raport al unei părți cu întregul, aproximație sau aluzie, raport simbolic și reprezentare verbală plastică" (p. 155, cf. p. 135).

Pentru a face aceste remarci mai explicite sîntem siliți să introducem cîteva noțiuni suplimentare. Vorba de spirit comportă un dublu context de enunțare. În primul rînd, cel al replicilor schimbate între personaje. Apoi, cel al naratorului și al receptorului său[1]. Să-i numerotăm pe acești interlocutori : 1 și 2 (autorii replicilor), 3 și 4 (narator și receptor). Să observăm acum diferitele faze prin care trece schimbul verbal. Interlocutorul 1 enunță o frază căreia îi alege un sens, un sens preferat tuturor celorlalte sensuri posibile ; acest sens este deci „accentuat". Interlocutorul 2 se înșeală, voit sau nu, în privința acestui prim enunț ; îi substituie un al doilea enunț și formulează un răspuns la enunțul astfel transformat, răspuns care nu este adecvat enunțului inițial. Acest ansamblu este transmis de interlocutorul 3 ; interlocutorul 4 (noi, auditoriul) trebuie să refacem același drum dar în sens invers. El percepe în primul rînd enunțul primului interlocutor ; în absența oricărui context sintagmatic, el îl interpretează în același fel ca și acesta ; auzind replica celui de-al doilea, el constată că nu răspunde la enunțul inițial ; pentru a-și explica această incoerență, el substituie primei sale interpretări a enunțului inițial o interpretare nouă. Procesul comportă deci doi timpi calitativ deosebiți care se succed în ordine inversă la interlocutorul 2 și 4 (acesta din urmă fiind, fără îndoială, asemănător sub acest aspect cu interlocutorul 1) : la unul, *interpretare* eronată, urmată de *incoerență* la altul, între replicile ce rezultă din ea ; la celălalt, constatarea *incoerenței* replicilor, și *reinterpretare* care o remediază.

Termenul de deplasare descrie ansamblul acestui proces, sau doar una din cele două părți ale sale, și, în acest caz, pe care ? Nota de la p. 78 pe care am citat-o înlătură orice dubiu : deplasarea nu este „dublul sens" al enunțului inițial care permite să fie interpretat într-un fel sau altul, ci faptul că există o ruptură între cele două

[1] Freud arată că, la acest de-al doilea nivel, există trei și nu două roluri diferite. Dar acest fapt nu este pertinent în prezenta perspectivă.

replici ce se succed. Freud adaugă : „Deosebirea dintre deplasare și dublu sens își găsește cea mai bună justificare în exemplele unde amîndouă se combină, unde, în consecință, termenii discursului admit un dublu sens care nu e în mintea locutorului dar care permite deplasarea în răspuns".

Să verificăm dacă această afirmație este corectă cu ajutorul unui exemplu în care deplasarea este calificată de Freud drept „evidentă" :

> Un geambaș îi oferă clientului său un cal de călărie : — Dacă luați calul ăsta și plecați la patru dimineața, la șase și jumătate sînteți la Presburg. — Și ce să fac eu la Presburg la șase și jumătate dimineața ? (p. 78)

Considerată ca un enunț global, prima replică poate avea mai multe *funcții* (este deci vorba aici de o ambiguitate nu semantică ci pragmatică) : ea poate fi luată ca un exemplu privind calitățile calului (atunci călătoria la Presburg rămîne ipotetică), sau ca o descriere a unei călătorii reale ; este o construcție condițională — și, prin ea, valoarea ilocutorie globală a enunțului — care permite o dublă interpretare. Dar dacă ar fi fost prezent numai acest prim enunț, noi n-am fi reținut decît una din interpretări : cea a condiționalului ireal și deci a valorii de „exemplu". Pornind de la această interpretare, replica interlocutorului 2 pare incoerentă ; pentru a găsi un sens răspunsului, trebuie să optăm pentru cealaltă interpretare a condiționalului și a primului enunț în întregimea sa (trebuie să-l „accentuăm" într-alt mod). Deplasarea constă în incoerența a două segmente dintr-un text, incoerență pe care o reducem modificîndu-ne interpretarea.

Această definiție a deplasării este confirmată de analiza unui „exemplu tipic care contrastează cu vorba de spirit prin deplasare" :

> Un speculant la bursă, foarte cunoscut director de bancă, se plimbă cu un prieten pe Ringstrasse din Viena. Ajungînd în fața unei cafenele, speculantul propune — Să intrăm să luăm ceva. — Prietenul

îl oprește spunînd : — Dar, domnule consilier, înăuntru-i plin de lume (p. 74).

La prima vedere, mecanismul este identic cu o deplasare. Primul enunț are mai multe sensuri. Noi (interlocutor 4) alesesem din instinct, un prim sens, dar replica ne face să înțelegem că interlocutorul 2 a ales alt sens. De ce nu este vorba aici de deplasare ? Pentru că cele două replici nu alcătuiesc un discurs incoerent. Prietenul speculantului de bursă poate că nu voia decît să evite mulțimea, zgomotul, fumul. Or, nu deplasarea ne dă de gîndit, ci contextul în care percepem enunțul ei : știm (grație unui comentariu metadiscursiv) că avem de-a face cu o vorbă de spirit ; care n-ar exista dacă am lua fraza în sensul inocent pe care l-am arătat (și căruia i se adaugă faptul că interlocutorul este un speculant la bursă, personaj cu reputație ambiguă). Nu încape deci nici o îndoială în privința sensului specific al cuvîntului „deplasare" : este într-adevăr vorba de *incorență între „un enunț și un răspuns"*.

Mai multe alte exemple de deplasare citate de Freud se conformează cu strictețe acestei descrieri : replica pe care Heine i-a dat-o lui Soulié în legătură cu vițelul de aur ; povestea cu somonul cu maioneză ; cea a evreului care împrumută bani ca să plece la Ostende. Asupra unui exemplu însă merită să stăruim mai mult, datorită atenției ce i-o acordă Freud și datorită relativei sale complexități.

Doi evrei se întîlnesc prin preajma unui stabiliment de băi : — Ai luat o baie ?. întreabă unul din ei. — Dar de ce ? zice celălalt, lipsește vreuna ? (p. 70)

Freud comentează : „Avem impresia că în răspunsul celui de-al doilea evreu mai important e faptul că nu înțelege ideea de baie, decît înțelegerea greșită a cuvîntului «a lua»..." (p. 71). „Primul întreabă : «Ai luat o *baie ?*» Accentul cade pe elementul «baie». Al doilea răspunde ca și cum întrebarea ar fi fost accentuată în acest fel : «Ai *luat* o baie ?»" (p. 73).

Deplasarea este aici un fapt mai specific decît cel descris pînă acum : accentul trece, sub ochii noștri, de pe

un *cuvînt* pe altul (și nu de pe un sens, sau de la o utilizare la alta). Să verificăm însă analiza pe care o face Freud. Prima oară accentul cade într-adevăr pe cuvîntul „baie" ? Dacă admitem, așa se pare a fi necesar, că „accentul" cade pe ceea ce constituie *subiectul* unui enunț în opoziție cu *tema* sa, există într-adevăr o schimbare de accent în acest exemplu ; dar nu e chiar schimbarea pe care o descrie Freud. În prima interpretare a frazei inițiale, accentul nu cade pe cuvîntul „baie" (nu ne așteptăm la un răspuns de genul : „nu, am făcut un duș"), ci pe întregul predicat, reprezentat prin locuțiunea „a lua o baie". În schimb, a doua interpretare pune accentul exclusiv pe verbul „a lua", așa cum remarcă Freud ; locuțiunea este descompusă și cuvîntul „baie" nu mai face parte din „verb", el își reia locul de complement direct.

În ciuda descrierii eronate, Freud are deci dreptate să vadă aici un efect nou, care nu rezultă numai din reinterpretarea unui segment al enunțului (alegerea unui sens mai degrabă decît a altuia), ci și dintr-o deosebire existentă între segmentele pe care cade accentul, deoarece „subiectul" este exprimat cînd de întregul predicat, cînd numai de verb. Poate că iarăși are dreptate cînd gîndește că această a doua deosebire este de mai mare importanță decît prima (în această vorbă de spirit particulară). Nu vom mai fi însă de acord cu el atunci cînd încearcă să prezinte toate cazurile precedente ca fiind analoage cu acesta, susținînd identitatea „deplasării" astfel descrise în toate exemplele. Dacă s-ar pretinde că prezența acestei alunecări de accent în frază este condiția necesară a deplasării, exemplul cu baia ar fi singurul potrivit. În schimb, *toate* exemplele, inclusiv cel cu baia, se caracterizează prin succesiunea pe care tocmai am descris-o eu : incoerență-reinterpretare. Schimbarea de loc a accentului este un fenomen real, dar care doar se adaugă la reinterpretare, fără să o și înlocuiască ; este o condiție facultativă, și am greși dacă am ridica-o la rangul de trăsătură constitutivă. Opoziția dintre cei doi termeni trece prin aceeași categorie pe care am evo-

Scanned with OKEN Scanner

cat-o în legătură cu unificarea : alegerea unui sens se face între termeni *in absentia* (numai unul va fi prezent, ceilalți vor lipsi) ; cea a unui segment, între termeni *coprezenți*.

Sensul termenului *deplasare*, așa cum a fost stabilit, nu este totuși păstrat peste tot în textul lui Freud și, mai cu seamă, el nu coincide cu cel pe care îl are cuvîntul în *Interpretarea viselor*, unde Freud nu dă atenție decît ultimului proces, celui al accentuării unui anumit segment și nu a altuia ; dar aici Freud nu relevă condițiile acestei „schimbări de accent". „Elementele care ni se par esențiale pentru conținut nu joacă în gîndirea visului decît un rol foarte șters. Și invers, ceea ce este evident esențial gîndirii visului nu este uneori deloc reprezentat în acesta" (p. 263). „În mecanismul oniric se manifestă o putere psihică ce, pe de o parte, despoaie elementele de înaltă valoare psihică de intensitatea lor, și, pe de altă parte, grație supradeterminării, dă o valoare mai mare elementelor de mai mică importanță, astfel încît acestea pot pătrunde în vis" (pp. 265—266). Rolul esențial se opune rolului șters, intensitatea mare intensității mici ; este vorba deci de o schimbare de accent ; dar Freud nu stăruie asupra eventualei incoerențe care rezultă din această schimbare, și care, la rîndul ei, incită interlocutorul (interpretul) să se angajeze în procesul invers, cel al unei reinterpretări ce i-ar permite să ajungă la un nou text coerent.

La fel în *Introducere în psihanaliză*, Freud nu mai menționează, în legătură cu deplasarea, incoerența inițială, ci reține alte două sensuri, care pentru noi sînt cu totul diferite : „Deplasarea se exprimă în două maniere : în primul rînd, un element latent este înlocuit, nu printr-unul din propriile sale elemente constitutive, ci prin ceva mai îndepărtat, deci printr-o aluzie ; în al doilea rînd, accentul psihic este transferat de pe un element important pe un altul, de mică importanță, în așa fel încît visul capătă un alt centru și apare straniu" (p. 158). Acest calificativ de „straniu" este singura urmă ce rămîne din folosirea termenului în *Vorba de spirit*.

Scanned with OKEN Scanner

Raţiunea acestei modificări în sensul termenului rezidă poate în diferenţa de natură dintre vis şi vorba de spirit : visul este format din tablouri statice discontinui, ceea ce nu lasă să se remarce incoerenţa între două segmente ce se succed (sau în orice caz o fac mai puţin importantă) ; vorba de spirit ţine de linearitatea discursului, în care fiecare parte vine în mod necesar *înainte* şi *după* altă parte. Neputîndu-mă angaja în descrierea visului, las problema deschisă ; dar e de remarcat faptul că atunci cînd, în *Vorba de spirit,* Freud relatează modul de funcţionare a mecanismului oniric, reia descrierea deplasării aşa cum apare ea în *Interpretarea...,* fără să bage de seamă contradicţia ce rezultă din folosirea acestui termen în domeniul spiritului : „Această deplasare se manifestă prin faptul că tot ceea ce, în gîndirea onirică, era periferic şi accesoriu, se găseşte, în visul manifest, transpus în centru şi se impune cu vigoare simţurilor ; şi viceversa“ (p. 251).

Este adevărat că, în partea descriptivă din *Vorba de spirit* singura deci care se referă direct la faptele verbale, deplasarea, sau incoerenţa semantică se distinge clar de reinterpretarea care permite să fie resorbită ; este vorba de un raport ce nu poate fi comparat cu condensarea sau cu reprezentarea indirectă etc. În schimb, el este analog cu cel de unificare, care corespunde de asemenea unui raport între părţi *in praesentia* şi chiar vedem schiţîndu-se o relaţie simetrică : avem de-a face, în cazul unificării, cu un discurs supraorganizat, în care raportul sintagmatic dintre termenii învecinaţi este dublat de un raport paradigmatic ; şi în cazul deplasării (sau al altor „greşeli de raţionament“), este vorba de un discurs ca să zic aşa „suborganizat“ : replicile ce se succed nu mai dobîndesc coerenţa minimală. La urma urmelor, puţin interesează că Freud a folosit acest termen în mai multe sensuri ; pentru noi e important să facem deosebire între : 1. orice substituire de sens ; 2. schimbarea de accent de pe un segment al enunţului pe altul ; 3. incoerenţa semantică între segmente învecinate. Este evident că prima accepţie a cuvîntului este cea mai puţin

interesantă (căci e cea mai banală); celelalte două sînt mai bogate dar, orice-ar fi cea care se numește „deplasare", ele nu trebuie confundate.

Se vede, pornind de aici, cît de părtinitoare sînt încercările făcute de adepții lui Lacan de a reduce cele două concepte freudiene, condensarea și deplasarea, la categorii retorice ca metafora și metonimia (cu condiția, se înțelege, de a se restructura sensul unuia sau a altuia din membrii acestor cupluri terminologice; dar atunci ce interes ar mai prezenta operațiunea?) Condensarea înglobează toți tropii, metafora ca și metonimia, precum și alte raporturi de evocare a sensului [1]; deplasarea nu este o metonimie, nu este un trop, căci ea nu este o substituire de sens, ci o punere în relație a două sensuri coprezente [2]. Dar, trebuie spus, ambiguitatea se află în textul freudian. După ce a ilustrat atît de bine deplasarea ca raport între părți ce se succed, după ce a stabilit distincția dintre deplasare, pe de o parte, și condensarea și reprezentarea indirectă pe de altă parte, Freud scrie în *Interpretarea viselor*: „Deplasările pe care le-am remarcat par să fie substituiri ale unei anumite reprezentări cu alta de care era strîns legată; ele serveau la condensarea visului, deoarece în acest fel, în loc de două elemente, intra în vis numai unul, care avea trăsături comune amîndurora" (pp. 291—292); iar în *Vorba de spirit*: „Printre deplasări trebuie să includem nu numai devierea de la cursul ideilor, ci și toate felurile de reprezentări indirecte, în special substituirea unui element

---

[1] Cum spune Freud în altă parte: „Există și un anume număr de relații care par mai utile decît altele pentru mecanismul formării visului, acestea sînt asociațiile prin asemănare, prin contact și prin corespondență. Visul se servește de ele pentru a-și sprijini munca de condensare" (*RI*, p. 66); în *Interprétation des rêves*, el vorbește, de asemenea, despre „asociațiile de idei prin contiguitate și prin asemănare" (p. 268).

[2] Pentru a fi mai exact: metonimia prezintă paradoxul că ține în același timp de ceea ce se numește substituire (un sens îl „substituie" pe celălalt) și de contiguitate (cele două sensuri evocă obiecte sau acțiuni coprezente). Aici prezența și absența se întîlnesc.

semnificativ, dar jignitor, printr-un alt element indiferent dar inofensiv în aparență pentru cenzură, element care figurează o foarte îndepărtată aluzie la primul, un simbol, o echivalență, un detaliu. (...) Elaborarea visului utilizează pînă la exces aceste mijloace ale reprezentării indirecte. Orice specie de conexiune, sub presiunea cenzurii, este suficientă pentru a crea un substitut prin aluzie ; deplasarea unui element spre oricare altul pare permisă" (pp. 263—264). Iată deci că deplasarea înglobează simbolul, tropii, aluziile, reprezentările indirecte de care s-a căutat cu multă sîrguință să fie deosebit ! La acest nivel de generalitate, termenul nu mai prezintă nici un interes, căci devine un sinonim inutil ; în vreme ce există un interes sigur în uzajul său specific[1] întrucît permite identificarea unui proces semantic ignorat pînă atunci. Vom renunța să-l mai urmăm pe *acest* Freud : dacă vorba de spirit cultivă de bună voie procedeul deplasării, e greu de înțeles de ce și ancheta științifică ar proceda la fel.

Este totuși necesar să respectăm o distincție esențială, care nu joacă nici un rol la Freud : distincția între raporturile ce se stabilesc între părțile *prezente* ale unui enunț și raporturile ce iau naștere între aceste părți și alte părți, *absente*.

CALAMBURUL, ÎNTREBUINȚĂRILE MULTIPLE, DUBLUL SENS

Să reluăm acum clasificarea interioară din primul grup, „spiritul cuvintelor". Condensarea, după cum s-a văzut, este o categorie ce se aplică la toate vorbele de spirit, mai degrabă decît un subgrup. Cele două grupuri

---

[1] Care este esențial pentru înțelegerea mecanismului spiritului. Aici mă îndepărtez de Lyotard care scrie : „Vorba de spirit... operează mai ales condensînd unitățile lingvistice ; fiindcă trebuie să se mențină în comunicare, și să obțină un efect fulgurant, ea mărginește deplasarea care face recunoașterea deosebit de dificilă" (*op. cit.*, p. 306, notă).

rămase sînt „folosirea aceluiași material“ și „dublul sens“, cărora eu le-am adăugat un al patrulea grup, calambururile, care, fără să figureze în tabelul de la pagina 59 a cărții lui Freud, este discutat totuși înaintea primei subcategorii a „spiritului gîndirii“, deplasarea.

Acest loc marginal acordat calamburului nu se poate să nu atragă atenția. Freud îl atribuie influenței exercitate de „disprețul ce apasă în general asupra acestor cuvinte cu haz“ (p. 64). Acest dispreț este vădit, chiar și la cei care se interesează de jocurile de cuvinte. „Calamburul este un joc de cuvinte de proastă calitate, deoarece se joacă cu vorbele nu în calitatea lor de cuvinte, ci luate ca sunete“, scrie K. Fischer citat de Freud (p. 66) ; și pentru a nu da decît un exemplu, Louis Renou, sensibilizat totuși de tradiția sanscrită, vorbește și el despre „procedeul barbar al calamburului sau al aliterației [1]“. Freud însuși, care cunoaște această tradiție, împărtășește același dispreț. „Tehnica expresiei lor este dintre cele mai simple, în timp ce jocul de cuvinte propriu-zis face apel la cele mai elevate (tehnici)“ (p. 64). „Calamburul nu este decît o subvarietate a grupului în care jocul de cuvinte propriu-zis rămîne tipul cel mai elevat“ (pp. 67—68). Jocul de cuvinte este „elevat“, calamburul, trivial... De ce ? Iată cum identifică Freud tehnica specifică a calambururilor : „Este suficient ca cele două cuvinte vectoare să se sugereze unul pe celălalt printr-o asemănare oarecare : asemănare generală în structura lor, asonanță sau aliterație etc.“ (p. 64). Dar aceeași descriere se aplică și „jocurilor de cuvinte“. Freud însuși remarcă acest lucru : „În jocul de cuvinte este vorba tot de o asonanță, căreia i se asociază un sens sau celălalt. Limbajul curent nu stabilește nici o diferență tranșantă între cele două și tratează cu dispreț calamburul și cu un anume respect jocul de cuvinte pentru că această apreciere pare să nu depindă de tehnică ci de alte considerente“ (pp. 66—67). Ciudate „con-

[1] „L'énigme dans la littérature ancienne de l'Inde“, *Diogène*, 29, 1960, p. 39.

siderente" într-un capitol consacrat tocmai tehnicii. Şi Freud nu explică niciodată în ce constă diferenţa „înjositoare".

Iată un exemplu reprezentativ pentru toţi cei ce sînt citaţi în această secţiune a cărţii :

> Hevesi spune despre un poet italian care, în ciuda opiniilor sale antiimperiale, se vede constrîns să celebreze în hexametri un împărat german, cuvintele următoare : „Neputînd alunga Cezarii, aruncă în aer cezurile" (pp. 65—66).

„Tehnica" aici constă în apropierea în lanţul sintagmatic a două cuvinte ai căror semnificanţi se aseamănă, dar ai căror semnificaţi sînt independenţi ; din aceasta se obţine un anume efect semantic.

Să confruntăm acum cu această descriere cuvintele de spirit aparţinînd grupei „folosirea multiplă a aceluiaşi material", subspecie „cu o uşoară modificare". De exemplu :

> Domnule consilier, spuse el, cunoşteam antesemitismul dumneavoastră, nu vă cunoşteam însă antisemitismul. (p. 47)
>
> Traduttore — Traditore ! (p. 47).
>
> Amantes amentes (amanţi, demenţi) (p. 47).

Nici un raport de rudenie nu leagă semnificaţii *anteanti, traduttore-traditore* etc., dar semnificanţii se aseamănă, iar apropierea lor în lanţ creează un efect semantic (de asemănare sau de opoziţie). Aceste vorbe de spirit sînt identice, din punct de vedere lingvistic, cu exemplul precedent (Cezar-cezură). Eroarea din clasificarea lui Freud e datorată faptului că el vorbeşte aici de folosirea *aceluiaşi* material, cînd în realitate acest material este *modificat,* chiar dacă e vorba doar de modificări uşoare : *ante* nu e *anti,* aşa cum nici *Cezar* nu e *cezură.*

De ce acest refuz generalizat al calamburului, de ce această subapreciere a unei „asemănări oarecare" între două cuvinte, de ce aceste erori de descriere ? Deosebirea dintre „calambur" şi „jocul de cuvinte", aşa cum reiese ea din fraza lui Fischer, înglobează în calambur frazele în care este prezent numai un raport (de asemănare) între

Scanned with OKEN Scanner

semnificanți ; și admite în jocul de cuvinte fraze în care raportul semnificanților este dublat de un raport între semnificați. Astfel formulată, distincția ar putea fi justificată : „gratuitatea" apropierii fonice într-un caz s-ar opune „încărcăturii" sale semantice în celălalt caz.

Adevărul e că opoziția este artificială : *raportul semnificanților*, și aceasta nu-i cea mai neînsemnată lecție ce ne-o oferă analiza calambururilor, *provoacă totdeauna un raport între semnificați*. Cuvintele „Cezar" și „cezură" n-au nici un sem comun, se poate consulta dicționarul. Dar *semnificanța* ale cărei semne sînt prevăzute în vocabular nu este identică cu *sensul* manifestat în discurs, pentru a folosi terminologia lui Benveniste [1] (Beauzée ar fi spus : *accepție* și *sens*). Luate în fraza lui Hevesi, Cezar și cezură devin antonime ; esențialul (a alunga Cezarii) se opune nesemnificativului (a arunca în aer cezurile). Structura semică a unui cuvînt, considerat în perspectiva discursului, nu mai este intersecția unui număr finit de categorii elementare ; orice apropiere poate face să apară

---

[1] În cîteva din ultimele sale studii, Émile Benveniste a insistat asupra necesității de a concepe acest clivaj inerent limbajului între ceea ce el numește semiotică, adică semnele ca inventar, și semantică, adică cuvintele în înlănțuirea care formează vorbirea. Se va reține din această opoziție diferitele moduri în care se prezintă semnificația la cele două nivele. „«Sensul» (în accepția semantică ce tocmai a fost caracterizată) se împlinește în și printr-o formă specifică, cea a sintagmei, spre deosebire de cel semiotic care se definește printr-o relație de paradigmă." Din punctul de vedere al nivelului semiotic, unde unitatea de bază este semnul, acesta „are mereu și numai valoare generică și conceptuală. El nu admite deci un semnificat particular sau ocazional ; tot ceea ce este individual este exclus ; situațiile de circumstanță trebuie considerate ca neavenite". În schimb, din punct de vedere al nivelului semantic, pentru care unitățile de bază sînt cuvîntul și fraza, „locutorul asamblează cuvinte care folosite astfel au un «sens» particular". Sensul *cuvintelor* (nu mai e vorba de cel al semnelor) „rezultă tocmai din maniera în care sînt combinate" (*Problèmes de linguistique générale II*, Paris, 1974, p. 225 și urm.). Dealtfel, dacă e cazul, Freud știe să mînuiască chiar această distincție : „Aș spune mai degrabă că același conținut (= semnificanță) poate avea un sens diferit la subiecți diferiți și într-un context diferit" (*IR*, p. 97).

Scanned with OKEN Scanner

un sem nou în interiorul cuvîntului : lista semnelor care constituie sensul nu este niciodată închisă (ceea ce vrea, de asemenea, să spună : nu se poate deduce sensul semnificanței). Dealtfel, practica poetică ne-a obișnuit cu acest fapt ; e deajuns ca două cuvinte să rimeze, sau chiar să fie numai vecine, pentru ca de aici să apară un efect semantic. Așadar, în discurs nu există raport între semnificanți, fără un raport între semnificați ; în acest sens, nu există deosebire între „calambururi" și „jocul de cuvinte" ; tot ce se poate observa este bogăția mai mică sau mai mare a raportului semantic, motivația mai mult sau mai puțin puternică a raportului dintre semnificanți.

Rămîne de rezolvat problema, secundară, a terminologiei. Cel puțin în tradiția franceză a tratatelor privind această problemă, procedeul de care este vorba poartă un alt nume, numele unei figuri retorice (niciodată nu vom putea îndeajuns regreta faptul că Freud a ignorat retorica) : acesta este *paronomaza,* definită în mod curent ca o figură care „reunește în aceeași frază cuvinte ale căror sunete sînt aproximativ aceleași, dar sensul le este cu totul diferit" [1].

Cum stăm atunci cu exemplele reunite sub titlul „folosirea aceluiași material" ? Din treisprezece vorbe de spirit analizate, numai trei justifică această denumire.

> Perechea X trăiește pe picior mare. După spusele unora, soțul cică ar fi cîștigat mult ca să poată duce acum o viață ușoară ; după spusele altora, cică soția ar fi dus o viață ușoară ca să poată cîștiga mult (p. 46). *Put not your trust in money but put your money in trust* (p. 46). Candidatul (la un examen de drept) trebuie să traducă un pasaj din cod : *Labeo ait...* Cad, spune el.
>
> — Sigur cazi, continuă examinatorul, și examenul ia sfîrșit (pp. 47—48).

În fiecare din aceste cazuri este reluat „același" material, adică aceleași cuvinte ; dar ele au semnificați dife-

[1] P. Fontanier, *Les figures du discours,* Paris, 1968, p. 347.

riți, ceea ce justifică denumirea de „folosire multiplă a aceluiași material". Dealtfel, această figură are și un nume retoric : *antanaclaza,* pe care Fontanier o definește ca „repetarea unui aceluiași cuvînt, luat în sensuri diferite" (p. 348). Diferența dintre paronomază și antanaclază este cea dintre asemănare și identitate ; aceasta din urmă include, ca una din subclasele sale, derivația (sau conjugarea, sau declinarea) : esențialul este că rădăcina rămîne aceeași [1]. Este de notat pe de altă parte că antanaclaza este apropiată de deplasare ; dar aceasta pretinde mai mult : 1. să nu existe o a doua ocurență a cuvîntului ci să se deducă al doilea semnificat prin implicare ; și 2. ca aceste două sensuri să fie evocate prin replici atribuite unor interlocutori diferiți (nu cred că ar trebui reținut la acest nivel caracterul voit sau involuntar în schimbarea de sens).

Să examinăm celelalte exemple pe care le dă Freud pentru „folosirea multiplă a aceluiași material", adică, așa cum voi scrie de acum înainte, a antanaclazelor :

> Cum o mai duci ? îl întreabă orbul pe olog. — Cum vezi, îi răspunde acesta orbului (p. 48).

Subclasa căreia îi aparține acest exemplu este identificată astfel : aceleași cuvinte sînt folosite în sensul lor *plin* sau *vid ;* sau mai exact, lexical sau idiomatic. Dar se poate vorbi aici de o „folosire multiplă", cum vrea Freud ? Verbele „a duce" și „a vedea" nu apar decît o singură dată ; ele poartă simultan două sensuri, sensul din dicționar și cel al unei locuțiuni. Este vorba de un *dublu sens* și nu de o *întrebuințare multiplă.*

Este adevărat că Freud șovăie mult pînă să facă deosebirea între aceste două categorii. Uneori, el se spri-

---

[1] Să notăm că și Tabourot des Accords se folosea de această deosebire dintre asemănarea parțială și asemănarea totală (sau identitate), pentru a face distincție între paronomază (pe care el o numește „aluzie") și amfibologie, sau dublu sens : „Aluzia se face prin rostiri apropiate ale unui substantiv oarecare, în timp ce... amfibologia unui singur substantiv reprezintă două sau trei semnificații" (*Les Bigarrures du Seigneur des Accords* [1853], Geneva, Slatkine Reprints, 1969, p. 80).

jină pe opoziție („în acest caz particular, folosirea multiplă este mult mai evidentă decît dublul sens", p. 55); alteori o consideră zadarnică: „Celelalte modalități ale folosirii multiple care, sub numele de *dublu sens*, pot fi și ele grupate într-o a treia categorie, sînt susceptibile de a fi subdivizate în grupe, la fel de puțin deosebite, ce-i drept, una de cealaltă ca și a treia categorie, în ansamblul ei, față de a doua" (pp. 50—51), sau: „Nu există dificultăți în ceea ce privește fuzionarea celei de a doua și a celei de a treia categorii, așa cum am mai spus. Dublul sens și jocul de cuvinte reprezintă cazul ideal al folosirii aceluiași material" (p. 60). Să zicem că prima intuiție a fost cea bună, sub aspect retoric: „dublul sens" nu este identic cu antanaclaza: o singură ocurență a cuvîntului (a semnificantului) într-un caz este în opoziție cu ocurențele multiple în celălalt. Aptitudinea cuvîntului de a avea mai multe sensuri simultan, în interiorul unei aceleiași fraze, fusese dealtfel inventariată de către retorică și numită *silepsă*. Dar Freud n-a avut încredere în propria sa categorie; de unde și apariția antanaclazelor în grupul „dublului sens"; și a silepsei în cel al „întrebuințării multiple".

Pornind de la analiza exemplelor lui Freud, se pot degaja două categorii pe care el le-a identificat greșit: opoziția între *identitatea* și *asemănarea semnificanților*; opoziția între *ocurența unică* și *ocurențele multiple ale unui semnificant* identic sau asemănător (în cazul cînd există mai mult de un semnificat). Dar un sistem de combinații cu două dimensiuni produce patru termeni; or, pînă în prezent, n-am întîlnit decît trei: ocurența unică a aceluiași, *silepsa*; ocurența multiplă a aceluiași, *antanaclaza*; ocurența multiplă a asemănătorului, *paronomaza*. Ce se întîmplă cu cea de a patra categorie, ocurența unică a asemănătorului? Oare există? Cum ne-am putea-o imagina?

Această clasă misterioasă există, și chiar cunoaște două varietăți importante. Prima este cea pe care Freud o descrie sub numele de „condensare cu cuvinte compo-

zite". Care este mecanismul acestor vorbe de spirit ? Să reluăm primul exemplu analizat :

> Hirsch-Hyacinthe se umfla în pene vorbind despre relaţiile sale cu bogatul baron Rothschild, şi încheia cu aceste cuvinte — Doctore, mă jur pe ce am mai sfînt că şedeam alături de Solomon Rothschild şi el se purta cu mine ca de la egal la egal, într-un fel foarte *familionar* (p. 21).

Semnificantul „familionar", ocurenţă unică, ne trimite la doi semnificaţi, *familiar* şi *milionar*, ai căror semnificanţi nu sînt identici ci asemănători. Pentru a sugera cei doi semnificaţi, a fost nevoie să se construiască un semnificant compozit, care comportă părţi şi dintr-unul şi din celălalt. Termenul lingvistic care desemnează aceste construcţii este *contaminarea* (sau *cuvînt-valiză*).

Această formă de simbolizare este deosebit de frecventă în vis, unde duce, de pildă, la crearea de „persoane colective", potrivit mai multor modalităţi : simpla adunare sau supraadăugarea, în maniera imaginilor „generice" ale lui Galton (cf. *IR*, pp. 254—255).

Este însă de asemenea posibil să fie evocaţi doi semnificaţi ai căror semnificanţi sînt doar asemănători, fără să producă o contaminare. Această evocare reclamă totuşi îndeplinirea unei alte condiţii : semnificantul 2 îl înlocuieşte pe semnificantul 1 în interiorul unui context care evocă totuşi semnificantul 1. În cazul cel mai simplu, contextul este o locuţiune, un proverb, un citat bine cunoscut, unde un cuvînt este înlocuit prin paronimul său. Iată cîteva exemple în acest sens :

> Am călătorit „tête-à-bête" cu el (p. 34).
>
> Un tînăr, care dusese o viaţă fluşturatecă prin străinătate, se-ntoarce după o lungă absenţă şi se-ntîlneşte cu un prieten. Acesta, mirat că-l vede cu verighetă pe deget, exclamă : „Cum, te-ai căsătorit ? — Da, răspunde celălalt, *Trauring aber wahr*" (pp. 28—29).

Este înlocuit în interiorul unei locuţiuni, al unui dicton *(tête-à-tête, Traurig aber wahr)*, unul din termeni printr-un cuvînt asemănător fonetic dar diferit ca sens ;

termenul înlăturat este însă evocat de context. O variantă a acestui procedeu este ilustrată de următorul exemplu :

> *Jeder Klafter eine Königin* (făcut după *Jedere Zoll ein König* p. 111). *Er hat ein Ideal vor dem Kopf* (în loc de *ein Brett*, p. 112).

Este vorba și aici de o substituire în interiorul unei expresii fixe, dar nu mai există nici o asemănare între semnificanți *(Zoll-Klafter, Ideal-Brett)* ; raportul nu este decît semantic ; totuși, contextul fix e de ajuns pentru a evoca termenul absent.

Însă acest tip de vorbă de spirit a avut întotdeauna un nume pe care traducătorii francezi ai lui Freud îl folosesc dacă este cazul : *calambur*.

Propunem deci, în loc de „condensare", „întrebuințare multiplă", „dublu sens" și „calambur", alte patru grupe, bazate pe opoziția dintre asemănare și identitate, ocurența unică și multiplă : *antanaclaza, paronomasa, silepsa,* iar pentru cel de al patrulea caz, după cum cel de al doilea semnificant este parțial sau total absent, *contaminări* și *calambururi*.

ECONOMISIREA ȘI NONSENSUL

Am trecut deci în revistă principalele categorii folosite de Freud pentru a descrie tehnica vorbei de spirit. Acum, trebuie să vedem, pentru a încheia această analiză, explicația de ansamblu pe care el o dă fenomenului de spirit.

De-a lungul capitolului consacrat tehnicii vorbei de spirit, această explicație de ansamblu este legată de noțiunea de „economisire". „O tendință de comprimare, sau mai bine zis, de *economisire* domină toate tehnicile acestea" (p. 60) ; sau : „Această tendință de economisire, singurul și ultimul factor comun pe care îl lasă să subziste investigațiile noastre privind tehnica spiritului cuvintelor..." (p. 117). Aceeași explicație este repetată și

amplificată în capitolul consacrat „mecanismului plăcerii și psihogenezei spiritului" : „În toate aceste cazuri de repetare a aceloraşi raporturi sau a aceluiaşi material verbal, de redescoperire a ceea ce e cunoscut şi a ceea ce e recent, sîntem, fără îndoială, în drept să atribuim plăcerea ce o încercăm economisirii consumului psihic..." (p. 188).

Exemplele citate de Freud în sprijinul acestei ipoteze sînt însă departe de a fi lămuritoare. În primul, economisirea ar veni de la cuvîntul „vol" utilizat simultan în cele două sensuri. Dar economisirea efortului fizic, care ar fi fost necesar pentru rostirea a două cuvinte în loc de unul, nu este ea oare din plin compensată prin cheltuiala de efort mental necesar pentru a găsi un cuvînt atît de apropiat celor două sensuri vizate ? Sau : „Frunte de fier — casă de fier — coroană de fier. Ce extraordinară economie de cuvinte în comparaţie cu lungimea frazelor care ar fi tradus acest gînd dacă n-ar fi existat termenul «de fier»" (p. 61). Dar atunci, orice cuvînt este o economisire : dacă n-ar fi el, nu i s-ar putea exprima conţinutul decît printr-o perifrază ; prin urmare, nu este posibil să caracterizăm prin aceasta un discurs anume, în opoziţie cu altul.

Freud afirmă, de asemenea, că economie înseamnă şi să găseşti o descriere a obiectului în propriul său nume, ca şi în refolosirea, cu un sens diferit, chiar a cuvintelor ce sînt auzite : dar în acest caz, la cheltuiala psihică evidentă (deoarece se ajunge la exprimarea unui *alt* sens) nu se adaugă nici măcar o „economisire" fonetică. Şi mai puţin acceptabilă apare tentativa de a lega sinecdoca (reprezentarea printr-un detaliu) de economisire (p. 117) : partea este într-adevăr mai mică decît întregul, dar spiritul trebuie să săvîrşească o operaţiune în plus, nu în minus, pentru a obţine acelaşi rezultat. În altă parte, Freud scrie : „Cu cît cele două ordini de idei pe care acelaşi cuvînt le apropie sînt mai îndepărtate una de cealaltă, cu cît ele sînt mai străine una de alta, cu atît mai mare este economisirea de drum pe care gîndirea o realizează graţie tehnicii spiritului" (pp. 181—

182); dar s-ar putea adăuga; cu atît mai mare este și cheltuiala implicată chiar în vorba de spirit.

Fragilitatea conceptului economisirii nu i-a scăpat lui Freud și, chiar imediat după ce îl prezintă, face această reflecție sceptică: „Mai mult, să recunoaștem că economiile realizate prin tehnica spiritului nu sînt în măsură să ne satisfacă. Unele ne amintesc de acele gospodine care își pierd vremea și cheltuiesc cu transportul în speranța că își pot cumpăra zarzavaturile mai ieftine cu cîțiva gologani, într-o piață îndepărtată. Deci, ce economie realizează spiritul prin tehnica sa? Economisește asamblarea cîtorva cuvinte noi care, de cele mai multe ori, ar fi fost ușor de găsit; în schimb, spiritul trebuie să-și dea silința de a găsi cuvîntul capabil să îmbrace cele două idei; ba chiar deseori el trebuie în primul rînd să caute, pentru una din ideile sale, o expresie mai puțin uzuală dar susceptibilă să realizeze fuziunea cu cea de a doua. N-ar fi mai simplu, într-adevăr mai economic, să fie exprimate cele două idei așa cum se înfățișează ele, cu riscul de a nu le găsi expresia comună? Economisirea cuvintelor nu este oare mai din plin compensată printr-un supliment de cheltuială intelectuală?“ (pp. 63—64). Și mai departe, Freud confirmă această îndoială: „Economia realizată prin folosirea aceloraşi cuvinte sau prin evitarea unor noi înlănțuiri de gînduri ar fi fost insignifiantă în comparație cu enorma cheltuială a activității noastre cognitive“ (p. 237).

Se pare că astfel explicația prin economisire este eliminată. De fapt însă, așa cum atît de des se întîmplă la Freud în interiorul unui singur text, aceeași categorie este mai întîi afirmată, apoi negată fără să dispară — ea dobîndește statutul unei prezențe ambigue. În versiunea revizuită a explicației spiritului, noțiunea de economisire este menținută, dar limitată doar la una din speciile sale. Freud scrie: „Economiile realizate de spirit în efortul de inhibiție psihică, economii care, în raport cu efortul psihic total, sînt insignifiante, rămîn pentru noi o sursă de plăcere, deoarece ele ne scutesc de o cheltuială deosebită cu care eram obișnuiți și pe care și

de data aceasta eram gata să o facem" (p. 238). Şi încheie : „Astfel, graţie unei înţelegeri mai juste a proceselor psihice ale spiritului, factorul simplificare vine să înlocuiască factorul economisire" (p. 239). Această simplificare specifică este definită astfel : „Am găsit, prin analogie cu elaborarea visului, caracterul esenţial al vorbei de spirit într-un compromis, înlesnit prin elaborarea spiritului, între exigenţele criticii raţionale şi impulsul de a nu renunţa la această veche plăcere procurată de nonsens şi de jocul cu vorbele" (p. 314). Secretul spiritului rezidă într-o *reîntoarcere la nonsensul primar*.

Această nouă echivalenţă stabilită între spirit şi nonsens, merită să fie examinată mai de aproape. Freud scrie : „E mai uşor şi mai comod să părăseşti drumul bătătorit de gîndire decît să-l urmezi, să asamblezi la întîmplare elemente heteroclite decît să le opui unele altora ; este deosebit de uşor să admiţi formulele silogistice repudiate de logică, şi, în cele din urmă, să legi cuvintele şi ideile fără să-ţi pese de sensul lor, lucrul acesta este în afară de orice îndoială ; or, tocmai acestea sînt metodele tehnicilor spirituale la care ne referim" (p. 189) : iată ce, „prin abreviere", Freud numeşte „plăcerea nonsensului".

Aceste fraze vor surprinde neîndoielnic pe cititorul capitolului consacrat tehnicii spiritului. El află, ceea ce nu este puţin, că e mai greu să urmezi scheme cunoscute decît să le părăseşti ; şi, în plus, cum s-ar putea împăca practicile spiritului descrise mai înainte de Freud, cu afirmaţia mai sus enunţată că în aceste practici cuvintele sînt „asamblate în dezordine", fără să-i pese cuiva „de sensul lor" ? Totuşi, numai această ultimă afirmaţie îngăduie ca spiritul să fie redus la „plăcerea nonsensului", acest avatar al economisirii.

Voind să afirme existenţa unei experienţe ce se opune „jugului raţiunii", Freud însuşi, în descrierea sa, contribuie la menţinerea acestui jug. Frazele care preced nu pot însemna altceva decît că : *tot ce nu este sens este nonsens*. Tot ce nu corespunde noţiunilor noastre clasice de sens, de logică, de raţiune, nu poate fi decît contra-

Scanned with OKEN Scanner

riul lor, nu există decît pentru plăcerea de a produce nonsens. Nici o clipă, ideea că această activitate ar putea fi guvernată de un alt principiu decît cel al „sensului" nu contrabalansează această judecată negativă. Prețul explicației prin nonsens este cu siguranță acesta : să nu recunoaștem decît „sensul" ca principiu director al activității noastre psihice. Iată o constatare bizară dacă ne gîndim că ea se desprinde ca o concluzie dintr-un text al lui Freud care proclamă autonomia proceselor inconștiente ; și totuși numai ea poate face acceptabilă explicarea spiritului prin nonsens [1]. Economia explicației freudiene nu lasă loc pentru un mecanism simbolic, alături de cel pe care-l materializează semnele și logica lor.

Mai exact, printr-un gest repetat de mii de ori înainte și după el, Freud recunoaște existența simbolicului la cei ce nu se aseamănă cu *noi* — oameni adulți și normali din Occidentul contemporan ; el va recunoaște existența „nonsensului" (adică a simbolicului), dar numai la *ceilalți* : nebuni, sălbatici, copii... „Copilul îmbină cuvintele fără să-i pese de sensul lor, pentru a se bucura de plăcerea ritmului și a rimei" (p. 189) : presupunînd că faptul este atestat, de ce să fie redusă plăcerea ritmului la plăcerea nonsensului ? „Aceste demersuri se regăsesc în anumite categorii de psihopatii" (p. 190). Sau la beți vi : „Alcoolul face din adult un adevărat copil căruia îi place să se lase tîrît de șirul gîndurilor sale, fără să-i pese de constrîngerile logicii" (p. 192). Freud se apropie foarte mult de ideile lui Lévy-Bruhl sau ale lui Renan privind limbile primitive : „Toate modurile limbajului apte să traducă formele cele mai subtile ale gîndirii : conjuncții, prepoziții, schimbări de declinare sau de conjugare, toate acestea sînt abandonate ;

---

[1] Departe de a fi scandalizați de acest lucru, ar trebui să vedem în el dovada, negativă, a caracterului revoluționar al gîndirii freudiene ; cum spune Heidegger (*Essais et Conférences*, Paris, 1959) : „Faptul că o gîndire rămîne în urmă față de ceea ce gîndește, caracterizează aspectul ei creator".

din lipsă de mijloace de expresie, numai materialele brute ale gîndirii mai pot încă să se exprime ca într-o limbă primitivă, fără gramatică". Atunci cînd simbolurile abundă, mai scrie el, „acest fapt poate fi atribuit unei regresii arhaice în aparatul psihic" (*NC*, p. 29). Refuzînd simbolicul, Freud ajunge la un rasism și la un elitism declarate : „E ușor de văzut că un copil, un om din popor, un individ din anumite rase nu se mulțumește, în povestirile și descrierile sale, cu cuvintele clare și explicite pentru a-și comunica auditoriului reprezentările ; el le traduce conținutul printr-o mimică expresivă, asociază limbajul mimic cu limbajul verbal, se bizuie în special pe cantitate și intensitate" (p. 296).

Nu putem, și mai cu seamă nu vrem să plătim acest preț pentru explicarea spiritului prin economisire sau nonsens, care nu înseamnă altceva decît eliminarea întregului domeniu al simbolicului, și numai atunci cînd nu înseamnă afirmarea deschisă a acelei specii de egocentrism care este rasismul. Dacă simbolicul există la copil, ca și la adult, la sălbaticii din „anumite rase" ca și la noi — dacă rațiunea simbolului nu se reduce numai la a nu fi un semn, atunci această explicație este inadmisibilă. Secretul spiritului urmează să fie descoperit.

RETORICA ȘI SIMBOLICA LUI FREUD

În cercetarea sa cu privire la spirit și la vis, Freud descrie un mecanism specific pe care de cele mai multe ori îl numește „procesul (visului)" și pe care-l consideră a fi exclusiv propriu și prin urmare caracteristic inconștientului. Procedeele pe care le relevă Freud, procedee cum sînt condensarea, reprezentarea indirectă, deplasarea, calamburul etc., trebuie să fie atribuite, spune el, nu visului în particular, ci tuturor activităților inconștientului — și numai lor. „Nu-i deloc necesar să admitem existența unei activități simbolice specifice spiritului în procesul visului. Visul utilizează simbolurile așa cum sînt ele gata pregătite în inconștient" (*IR*, p. 300). Cînd ajun-

ge să compare visul cu isteria, Freud face aceeași afirmație, cu mai multă tărie : procesul visului și simptomele isterice au o origine comună : „*Acea elaborare anormală a unei gîndiri normale nu poate avea loc decît atunci cînd a fost transferată, pe această gîndire normală, o dorință inconștientă de origine infantilă și care se află refulată*“ (*IR*, p. 508, sublinierea lui Freud).

Or, indiferent ce analiză am încerca să facem (și în această privință *Vorba de spirit* e pur și simplu mai comod de analizat, însă rezultatele ar fi aceleași și pentru *Interpretarea viselor*) rezultatele ne dovedesc contrariul : mecanismul simbolic pe care l-a descris Freud nu are nimic specific : operațiunile pe care el le identifică (în cazul spiritului) sînt pur și simplu cele ce sînt proprii oricărui simbolism lingvistic, așa cum le-a inventariat tradiția retorică, îndeosebi. Într-un studiu apărut în 1956, Benveniste a văzut limpede acest lucru : descriind visul și spiritul, Freud a redescoperit, fără să bănuiască, „vechiul catalog al tropilor“.

Nu este vorba de faptul că toate distincțiile și definițiile lui Freud ar putea fi găsite într-un tratat de retorică ; dar natura fenomenelor pe care el le descrie este riguros aceeași. Din anumite puncte de vedere, el rămîne în afara descrierii retorice (așa cum se întîmplă în cazul spiritului cuvintelor și al delimitării unor figuri ca paronomaza, antanaclaza, silepsa etc.) ; în altele, el ajunge la rezultate asemănătoare (de exemplu, confundă fapte coprezente, pe de o parte, cu cele prezente și absente, pe de altă parte, aidoma retoricienilor incapabili de a preciza deosebirea dintre figură și trop) ; în sfîrșit, în alte împrejurări, el relevă și descrie fenomene verbale ce scăpaseră atenției retoricienilor : cum ar fi deplasarea, în ciuda incertitudinilor remarcate în folosirea acestui termen. Dacă mai adăugăm că în acea epocă (începutul secolului al XX-lea) tradiția retorică fusese uitată, meritul lui Freud e cu atît mai mare : *Vorba de spirit* este lucrarea semantică cea mai importantă din vremea lui.

Scanned with OKEN Scanner

Anumite pasaje din *Interpretare...* îl arată pe Freud aproape conștient de faptul că este pe cale de a descrie formele oricărui proces simbolic, și nu ale unui simbolism inconștient. Așa se întîmplă în celebra primă pagină a capitolului „Procesul visului", unde Freud îl definește global, prin transpunere, *Übertragung*, cuvînt care traduce cu exactitate *metaphora* din *Poetica* lui Aristotel. „Conținutul (manifest) al visului ne apare ca o transpunere a gîndurilor (latente) ale visului, într-o altă modalitate de expresie... Conținutul visului ne este dat sub forma de hieroglife, ale căror semne trebuie să fie succesiv transpuse în limbajul gîndirii visului" (*IR*, pp. 241—242). Descrierea hieroglifei și a procedeului rebusului, ce urmează după aceste fraze, amintește, mai mult decît oricare alta de cea a lui Clement din Alexandria (menționată aici, în primul capitol). Freud opune imaginea rebusului : or, aceasta este și opoziția pe care o stabilea Clement între prima și cea de a doua treaptă a hieroglifelor simbolice ; și s-a văzut că această diferență era paralelă cu diferența dintre sensul propriu și sensul transpus sau trop. Visul, deci, vorbește în tropi.

În ceea ce privește apropierea între procedeele visului și metaforă potrivit lui Aristotel, la un moment dat, această apropiere se întîlnește chiar în textul lui Freud. După ce a notat absența anumitor relații logice în vis, Freud scrie : „O singură relație logică este favorizată de mecanismul formării visului. Aceasta este *asemănarea, acordul, contactul*, acel «la fel ca» ; visul dispune, pentru a le reprezenta, de nenumărate mijloace" (*IR*, p. 275). O notă la acest ultim cuvînt adaugă : „A se vedea remarca lui Aristotel privind aptitudinile necesare interpretării, cf. p. 91, nota 2". Iar la respectiva notă 2 se poate citi : „Potrivit lui Aristotel, cel mai bun tălmăcitor al viselor este cel care sesizează cel mai bine asemănările..." Dar ne amintim că, pentru Aristotel, această proprietate califică în egală măsură visul și tropii, deoarece și „pentru a face metafore bune, trebuie să remarci asemănările" (*Poetica*, 1459 a). Dealtfel, Freud ca și Aristotel înțeleg prin „asemănare" orice echivalență simbolică, căci *meta-*

Scanned with OKEN Scanner

phora include la Aristotel și sinecdocile și metaforele ; iar transpunerea lui Freud, asemănarea, dar și „acordul" și „contactul".

Procesului simetric și invers al simbolizării, Freud îi dă numele general de *interpretare*. „Procesul care transformă visul latent în vis manifest se numește *elaborarea visului*. Procesul opus, cel care vrea ca de la visul manifest să se ajungă la visul latent, se numește *proces de interpretare*" (*IP*, p. 155). „Procesul visului, spune o altă formulă celebră, se mulțumește să transforme" (*IR*, p.432). Dar oare nu aceasta-i definiția oricărei simbolizări ?

Spre deosebire de ceea ce trebuie să fi crezut el însuși, aportul original al lui Freud la teoria simbolismului în general nu constă în descrierea procesului visului sau a tehnicii spiritului : sub acest aspect, originalitatea lui nu se referă decît la amănunte ; în mare, el se mulțumește cu redescoperirea distincțiilor făcute de retorică și cu aplicarea lor sistematică într-un domeniu nou. În schimb, Freud este într-adevăr inovator în ceea ce privește *interpretarea*. El distinge două tehnici de interpretare : *simbolică și asociativă* ; sau, cu propriii săi termeni : „Două tehnici : ne vom sprijini pe asociațiile de idei ale celui ce visează, vom suplini ceea ce va lipsi prin cunoașterea simbolurilor celui ce interpretează" (*IR*, p. 303). Or, delimitarea și descrierea tehnicii asociative (mai importantă decît cealaltă după părerea lui Freud) nu fuseseră făcute niciodată pînă atunci.

Tehnica simbolică — anexă — constă în a folosi un repertoriu stabilit odată pentru totdeauna, asemenea unei „chei a viselor", pentru a traduce, una cîte una, în gînduri latente imaginile prezente. Această tehnică nu trebuie aplicată decît unei părți a visului, aceea care, așa cum și numele o arată, este constituită din simboluri (în sens îngust). Trăsătura constitutivă a simbolului, pentru Freud, este că sensul lui nu variază : simbolurile sînt universale. „Printre simbolurile folosite, sînt multe care au totdeauna sau aproape totdeauna același sens"

(*IR*, p. 302). „Noi dăm acestui raport constant între elementul unui vis și traducerea sa numele de *raport simbolic*, elementul însuși fiind un *simbol* al gîndirii inconștiente a visului" (*IP*, p. 135). Această fixitate a sensului nu exclude totuși pluralitatea : „În comparație cu celelalte elemente ale visului, li se poate atribui o semnificație fixă, dar care nu este neapărat unică" (*NC*, p. 19).

Deosebirea dintre simbolica lui Freud și acele populare chei ale viselor (Freud mai folosește pentru ele și termenul de „descifrare", *IR*, pp. 91—92) nu se găsește în forma logică, ci în sursa la care se merge pentru a descoperi sensul latent : „În interpretarea simbolică (tradițională), cheia simbolului este aleasă, în mod arbitrar, de către cel ce interpretează ; în cazurile noastre de deghizare verbală, aceste chei sînt universale și sînt date de locuțiuni uzuale" (*IR*, p. 294). Locuțiunile limbii ne dau acele echivalențe universale, la fel ca miturile, basmele populare și altele. „Această simbolică nu aparține în mod special visului, ea poate fi găsită în toate închipuirile inconștiente, în toate reprezentările colective, mai ales populare : în folclor, mituri, legende, dictoane, proverbe, jocuri de cuvinte curente" (*IR*, p. 301 ; o altă enumerare înșiră „moravurile, obiceiurile, proverbele și cîntecele diferitelor popoare, limbajul poetic și limbajul comun" *IP*, 144).

Așadar, încă o dată, Freud admite că visul nu deține o simbolică specifică ; ci crede că ea este proprie numai „închipuirii inconștiente". Orice s-ar spune despre existența simbolurilor universale și constante, nu putem să nu relevăm că Freud declară, fără șovăială, simbolismul ca fiind „inconștient" într-o serie de activități care merg de la moravuri pînă la poezie : acesta este prețul pe care trebuie să-l plătească pentru a-și menține afirmația potrivit căreia există un simbolism inconștient specific. Mai este de notat, în trecere, că Freud folosește cuvîntul „simbol" în opoziție cu accepția romanticilor (pentru care sensul fix corespunde mai degrabă alegoriei) ; Freud este, dealtminteri, la fel de antiromantic atunci cînd

afirmă că gîndurile latente nu sînt cu nimic deosebite de gînduri, pur și simplu, în ciuda modului lor simbolic de transmitere : pentru romantici, dimpotrivă, conținutul simbolului este diferit de cel al semnului, și din această pricină simbolul este intraductibil.

Dacă trăsătura constitutivă a simbolurilor, și deci a tehnicii de interpretare simbolică, este sensul lor constant și universal, atunci tehnica asociativă, așa cum se poate bănui, se definește prin caracterul ei individual ; individul în chestiune nefiind, desigur, interpretul ci producătorul. „Tehnica ce o voi expune în paginile următoare se deosebește de cea a anticilor prin faptul esențial că ea îl însărcinează cu munca de interpretare chiar pe cel ce visează. Ea ține cont de ceea ce un anumit element al visului îi sugerează celui ce visează, nu celui ce interpretează". (*IR*, p. 92) Tehnica aceasta constă în a cere celui ce a visat, de îndată ce a terminat relatarea visului său, să spună tot ce elementele acestuia din urmă evocă în el ; asociațiile astfel stabilite se consideră ca fiind interpretarea visului. „Îl vom invita pe cel ce a visat... să-și îndrepte atenția spre diversele elemente ale conținutului visului și să ne împărtășească, pe măsură ce-i vin în minte, asociațiile cărora aceste fragmente le dau naștere." (*NC*, p. 16) „Îl vom întreba pe cel ce a visat cum a ajuns să aibă cutare sau cutare vis și vom considera primul său răspuns ca o explicație." (*IP*, p. 91) Această interpretare a visului conține, în primul rînd, o parte din gîndurile latente (cealaltă ne este dezvăluită de cunoașterea simbolurilor) și, în al doilea rînd, o serie de „dezvoltări, tranziții și raporturi" (*NC*, p. 18) care leagă gîndurile latente de conținutul manifest. Aceste asociații ale celui ce visează, consemnate într-un moment deosebit al vieții sale, sînt, după cum ne putem aștepta, lipsite de orice universalitate. Un simbolizant poate evoca un număr nedeterminat de simbolizanți ; invers, un simbolizat poate fi desemnat de o infinitate de simbolizanți. „Nu numai că elementele visului sînt determinate de mai multe ori de gîndurile visului, dar fiecare gînd al visului este reprezentat în

acesta prin mai multe elemente. Prin asociație de idei se ajunge de la un element al visului la mai multe gînduri, de la un gînd la mai multe elemente." (*IR*, p. 247).

Nu voi judeca justețea metodei lui Freud (specialiștii în onirologie sînt cei ce trebuie să facă acest lucru); mă voi mărgini să semnalez originalitatea lui, care constă[1] în această subliniere a asociațiilor ce se fac imediat după relatarea visului, deci în asimilarea relațiilor de contiguitate ale semnificantului cu relațiile simbolice. Explicitatea acestei tehnici permite, de asemenea, o mai bună înțelegere a procesului de condensare. De vreme ce a interpreta înseamnă a asocia, este de la sine înțeles că enunțul simbolic este totdeauna „condensat": condensarea este un efect inevitabil al interpretării.

Faptul că simbolismul inconștient, dacă există, nu se definește prin operațiunile sale, este o constatare cu multiple consecințe. Aici nu voi reține decît una. O strategie interpretativă își poate codifica fie punctul de sosire (sensul ce trebuie descoperit), fie traiectul care leagă textul de pornire și textul de sosire: ea poate fi sau „finalistă" sau „operațională". Freud prezintă interpretarea psihanalitică, în acord cu exigențele sale științifice, ca o strategie ce nu anticipează sensul final ci îl descoperă. Or, noi știm acum că operațiunile interpretative descrise de Freud sînt, cu excepția terminologiei, cele ale oricărui simbolism. Nici o constrîngere operațională particulară nu apasă asupra interpretării psihanalitice; prin urmare, nu natura acestor operațiuni explică rezultatele obținute. Dacă psihanaliza este într-adevăr o strategie particulară (așa cum cred că este), ea nu poate fi o astfel de strategie decît, dimpotrivă, numai prin codificarea prealabilă a rezultatelor ce trebuie obținute. Singura definiție posibilă a interpretării psihanalitice va fi: o interpretare ce descoperă în obiectele analizate un conținut în acord cu doctrina psihanalitică.

---

[1] Las deoparte aici rolul jucat de transfer. Cf. cu ceea ce se va spune în paginile următoare (pp. 433—434).

Scanned with OKEN Scanner

O dovadă în acest sens ne este furnizată, dealtfel, nu numai de analiza practicii lui Freud ci, uneori, și de propriile lui formulări teoretice. S-a văzut că Freud era conștient de faptul că raportul dintre simbolizant (conținut manifest) și simbolizat (gînduri latente) nu e cu nimic diferit de cel dintre cele două sensuri ale unui trop sau între cei doi termeni ai unei comparații. Dar nu ai oricărui fel de comparație. Freud scrie : „Esența raportului simbolic constă într-o comparație. Dar nu ajunge o comparație oarecare pentru ca acest raport să se stabilească. Presupunem că acea comparație reclamă anumite condiții, fără să putem spune de ce natură sînt aceste condiții. Nu tot ce poate servi ca termen de comparație cu un obiect sau un proces apare în vis ca un simbol al acelui obiect sau proces. Pe de altă parte, visul, departe de a simboliza fără alegere, nu alege în acest scop decît anumite elemente ale ideilor latente ale visului. Simbolismul se găsește astfel limitat de fiecare parte“ (*IP*, p. 137).

În realitate, Freud nu s-a mărginit doar la această supoziție, mai cu seamă în privința alegerii ideilor latente. În *Interpretarea...*, el pune o stavilă în fața înmulțirii exagerate a sensurilor, stabilește un loc unde se oprește trimiterile de la un sens la altul : există simbolizați ultimi, care, la rîndul lor, nu mai sînt convertibili în simbolizanți. „Deseori, visul pare să aibă mai multe semnificații. Nu numai că împlinește mai multe dorințe ; dar un sens, îndeplinirea unei dorințe poate ascunde altele, pînă cînd, treptat, se ajunge la o dorință din prima copilărie. Aici iarăși ne-am putea întreba dacă, în loc de «deseori» n-ar trebui să se spună «mereu»“ (*IR*, p. 193). Dorințele din prima copilărie pun capăt circuitului simbolic.

Aceeași limitare a sensurilor posibile, care face din interpretarea psihanalitică o interpretare finalistă, va fi afirmată și în altă parte. „Obiectele care găsesc în vis o reprezentare simbolică sînt puțin numeroase. Corpul omenesc în întregime, părinții, copiii, frații, surorile,

naşterea, moartea, nuditatea (...). Majoritatea simbolurilor, în vis, sînt simboluri sexuale" (*IF*, p. 137—138 [1]). Astfel este definită strategia interpretativă a psihanalistului, una dintre cele mai puternice din epoca noastră. Caracterul ei „finalist" este vădit, şi în minte se impun involuntar anumite apropieri cu cealaltă mare strategie finalistă, cea a exegezei patristice. Cu excepţia termenilor, fraza mai înainte citată nu evocă oare una ce figurează în foarte vechiul *Tratat despre principii* al lui Origene ? Iată cum sînt caracterizaţi aici hermeneuţii creştini : în cursul interpretării, „aceşti oameni în care a pogorît dumnezeirea, arată, mai întîi, doctrina privitoare la Dumnezeu, adică la Tatăl, Fiul şi Sfîntul Duh ; apoi sînt arătate tainele referitoare la Fiul lui Dumnezeu — cum anume Cuvîntul s-a întrupat, cum de a venit pe pămînt, ajungînd pînă acolo încît a luat asupra sa forma de sclav — pe care, plini fiind, cum am mai spus-o, de dumnezeire, ei ni le fac cunoscute" (IV, 2, 7). În ambele cazuri, cunoaşterea anterioară a sensului ce rămîne a fi descoperit este cea care ghidează interpretarea (ceea ce nu vrea să însemne că psihanaliza este o religie [2]).

Această lungă incursiune în textele lui Freud consacrate retoricii şi simbolicii, ar putea fi rezumată într-o singură frază : aportul lui Freud în aceste domenii este considerabil, dar nu e totdeauna acolo unde crede autorul, nici acolo unde îl văd discipolii săi. Fapt care nu este însă mai puţin pertinent.

---

[1] În exegeza freudiană, scrie E. Jones, „penisul nu poate niciodată fi semnificant, ci totdeauna şi numai semnificat..."

[2] Marthe Robert subliniază apăsat faptul că drumul hermeneuticii freudiene, contrar interpretărilor religioase, merge totdeauna de la spiritual la carnal (*Sur le papier*, Paris, 1967, p. 239).

Scanned with OKEN Scanner

SIMBOLICA LA SAUSSURE

Spre mijlocul secolului al XIX-lea, glosolalia părăsește domeniul ce-i fusese rezervat de religie și pătrunde în cel al medicinei. La începutul secolului, romanticul german Justinius Kerner mai putea încă să creadă că secvențele sonore incomprehensibile ale „prezicătoarei din Prevorst [1]“ erau revelații venite de sus. Dar spiritul pozitivist nu s-a lăsat așteptat, și pe la sfîrșitul secolului avea să se vorbească de „glosolalie“ sau de „vorbitul în limbi“ ori de cîte ori o persoană enunța înșiruiri de vorbe, neînțelese de nimeni decît de ea, dar pe care ea le considera ca aparținînd unei limbi necunoscute. Secta religioasă a irvingilor din Anglia, sau ședințele de extaz mistic colectiv din Suedia, sau iarăși un preot german iluminat, Paul (ca să nu mai vorbim de ilustrul său omonim, sfîntul Pavel), vor fi tratați de psihologi și medici ca nefiind calitativ deosebiți de cazul extravagantului american Le Baron (un pseudonim), care credea că vorbește cu faraonii egipteni : și unii și alții își imaginau subit că înțeleg și vorbesc o limbă străină, deși n-o cunoșteau decît atunci cînd erau în stare extatică [2]. Lingviștii aveau să constate în curînd că pretinsele limbi n-au nimic a face cu idiomurile cărora se susținea că ele ar aparține, ci erau, de fapt, produsul „deformat“ al limbilor cunoscute de aceleași persoane cînd se aflau în stare normală. Astfel, Wilhelm Grimm arătase că limba „divină“ a celei mai celebre glosolale, sfînta Hildegard, nu era decît un amestec de germană și latină.

---

[1] *Die Seherin von Prevorst*, Stuttgart-Tübingen, ed. a 2-a, 1832.

[2] Pentru o privire de ansamblu, cf. Jean Bobon, *Introduction historique à l'étude des neologismes et des glossolalies en psychopathologie*, Paris-Liège, 1952 ; W. J. Samarin, *Tongues of men and angels*, New York, 1972.

Scanned with OKEN Scanner

Asupra unuia din multele cazuri asemănătoare s-ar cere să stăruim mai mult din pricina reacțiilor pe care le-a suscitat. Este cel al unei tinere, desemnată sub pseudonimul de d-șoara Helene Smith, care trăia la Geneva pe la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul acestui veac. Ea atrage atenția psihologilor din oraș prin stările somnambulice și calitățile sale de mediu, teme îndrăgite de psihologia epocii. Este un remarcabil subiect de observație, foarte deschis și gata să colaboreze, iar pe de altă parte, nu și-a pus niciodată calitățile-i de mediu în slujba unor scopuri lucrative. În timpul stărilor sale de mediu, începea să „vorbească în limbi" ; fapt care îl intrigă într-o asemenea măsură pe unul din observatori încît publică, foarte curînd, un volum masiv care cuprindea descrierea minuțioasă a acestui caz : este vorba de Théodore Flournoy, profesor de psihologie la universitatea din Geneva și de cartea sa *Din India pe planeta Marte* [1].

Într-adevăr, d-șoara Smith trăiește două „romane", cum le numește Flournoy : într-unul, ea vizitează planeta Marte și stabilește relații de comunicare cu ființe stelare ; în celălalt, trăiește o aventură orientală care, parțial, se petrece în India. În consecință, Flournoy identifică și transcrie două „limbi" : marțiana și hindu, sau sanscritoida. Cunoștințele lui în materie de limbi hinduse fiind foarte limitate, face apel la mai mulți colegi de la universitatea din Geneva și, în special, la „eminentul orientalist, dl. Ferdinand de Saussure [2]". Acțiunea se desfășoară între 1895 și 1898.

Analiza limbii „hindu" pare să-l fi pasionat pe Saussure într-o măsură pe care nimeni nu și-ar fi imaginat-o. Comentează cu multă grijă producțiile lingvistice ale d-șoarei Smith, asistă la ședințele de spiritism și sugerează diverse interpretări ce se pot da cazului ei. Așa se face că jumătate din capitolul în care Flournoy se ocupă

---

[1] Paris, Genève, 1900.

[2] Expresia este a lui E. Lombard, *De la glossolalie chez les premiers chrétiens et des phénomènes similaires*, Lausanne, 1910, p. 62.

de limba hindu este alcătuit din pasaje extrase din scrisorile lui Saussure.

Faptul inițial, inexplicabil, este că d-șoara Smith n-a învățat nici măcar un cuvînt din sanscrită (probitatea ei nu poate fi pusă la îndoială : nu-i vorba de o mistificare) ; or, discursul ei hindus seamănă foarte mult cu sanscrita. S-ar putea găsi mai multe soluții : că într-o viață anterioară a trăit în India ; sau că sufletul ei se duce pe acolo în timp ce trupul rămîne sub ochii profesorilor de la Geneva și vorbește limba hindusă. Sau, soluție mai acceptabilă pentru psihologia științifică, ea își însușește prin comunicare telepatică cunoștințele altor persoane — dar în anturajul ei nu se cunoaște nici una care să știe sanscrita, iar Saussure se duce pentru prima oară la o ședință abia la doi ani după primele ei glosolalii. Sau, în sfîrșit, se bănuiește că d-șoara Smith a auzit pe vreun student care studia sanscrita la Geneva învățînd cu voce tare conjugările, într-o cameră învecinată, sau poate că din întîmplare i-a căzut în mînă un tratat de sanscrită, iar faptul i s-a șters din memorie : aceasta ar fi soluția cea mai satisfăcătoare, dar Flournoy nu va reuși niciodată să o autentifice.

Iată caracterizarea generală pe care Saussure o face acestei limbi sanscritoide :

> La întrebarea dacă toate acestea reprezintă într-adevăr „sanscrită", trebuie evident să răspundem prin *nu*. Se poate spune doar că : 1. Este vorba de un amestec de silabe, în mijlocul cărora există incontestabil o suită de opt pînă la zece silabe ce alcătuiesc un fragment de frază ce are un sens (...). 2.Celelalte silabe, care sînt ininteligibile, n-au niciodată un caracter antisanscrit, adică nu prezintă grupe care să fie efectiv contrare sau în opoziție cu fizionomia generală a cuvintelor sanscrite (p. 303).

Saussure relevă, în același timp, o serie de incompatibilități sau de contradicții. Iată două exemple în acest sens :

> Faptul cel mai surprinzător este că d-na Simandini [aceasta este reîncarnarea indiană a d-șoarei Smith]

vorbește sanscrita și nu pacrita [în vreme ce femeile indiene vorbesc pacrita și nu sanscrita]... Or, idiomul lui Simandini, deși dacă este o sanscrită e foarte greu de recunoscut, nu-i în nici un caz pacrită (p. 297).

Și comentînd alte glosolalii ale aceleiași :

Sumina nu înseamnă nimic ; *attamana* poate fi cel mult *âtmânam* (acuzativul lui *âtmâ*), *sufletul* ; dar trebuie numaidecît să spun că în contextul unde figurează *attamana* nu e posibil să folosești cuvîntul sanscrit care-i seamănă, și care în fond nu semnifică *suflet* decît în limbajul filozofic, și în sensul de suflet universal, sau în alte sensuri savante (p. 299).

Iată cum relatează Flournoy ultimul episod al intervenției lui Saussure :

Paginile precedente erau sub tipar cînd dl. de Saussure a avut o idee pe cît de amabilă pe atît de ingenioasă. (...) El a voit să compună pentru ei [pentru cititorii care nu sînt sanscritiști] un text cu aspect latin care să fie cît mai exact cu putință pentru limba lui Tit Liviu sau Cicero ceea ce este sanscrita lui Simandini pentru limba brahmanilor (p. 315).

Urmează textul paralatinesc despre care fusese vorba însoțit de comentarii. Saussure conchide :

Se impun două concluzii importante :

1. Textul nu amestecă „două limbi". Oricît de puțin latinești ar fi aceste cuvinte, se vede măcar că nu intervine o a treia limbă cum ar fi greaca, rusa sau engleza (...) 2. El prezintă o valoare precisă prin faptul că nu *comportă nimic contrar limbii latine*, chiar și în locurile unde el nu înseamnă nimic din pricina lipsei de sens a cuvintelor. Să lăsăm însă deoparte latina și să revenim la sanscrita d-șoarei Smith : această sanscrită nu conține *niciodată consoana f*. Ceea ce prezintă un fapt considerabil deși negativ. *F*-ul este într-adevăr străin sanscritei ; or, în cazul unei invenții spontane, ar exista douăzeci

> de şanse la una de a crea cuvinte sanscrite cuprinzîndu-l pe *f*, această consoană părînd la fel de legitimă ca oricare alta dacă nu eşti cunoscător (p. 316).

Tulburătoarea absenţă a consoanei *f* este de neînţeles şi Flournoy conchide perplex : cum să explici că d-şoara Smith a ghicit o trăsătură atît de specifică a limbii sanscrite fără să fi recurs la puterile oculte (deoarece înşelăciunea este exclusă din capul locului) ? Ar fi fost deajuns să fi răsfoit un tratat de sanscrită ca să-şi fi dat seama ?

Dar istoria d-şoarei Smith şi a *f*-ului care lipseşte nu se încheie aici. Îndată după apariţia lucrării lui Flournoy, ea ajunge în mîinile unui alt lingvist, profesor de sanscrită ca şi Saussure ; entuziasmat de ciudatul material lingvistic astfel oferit, scrie în grabă o broşură ce avea să fie publicată în anul următor ; este vorba de *Limbajul marţian* de Victor Henry (Paris, 1901). Acest opuscul este, într-adevăr consacrat interpretării limbii marţiene şi nu a celei hindu, prima fiind reprezentată mult mai complet ; în plus, Henry se înclină în faţa autorităţii eminentului său coleg, d. de Saussure, care a comentat pe larg textele sanscritoide. Nu există decît un aspect restrîns asupra căruia şi-ar îngădui o sugestie : este vorba tocmai de absenţa *f*-ului. Dar această sugestie aruncă o lumină surprinzătoare asupra a tot ce precede. Iată ce scrie Victor Henry :

> Dacă există o idee generală care preocupă întregul subconştient al d-şoarei Smith în momentul cînd îmbină sunetele limbii sanscritoide sau marţiene, aceasta e fără îndoială ideea de a nu vorbi deloc „franceza“ : întreaga ei atenţie este desigur încordată de acest efort. Or, cuvîntul „franceză“ începe cu un *f*, şi din acest motiv *f*-ul trebuie să-i apară ca o literă „franceză“ prin excelenţă, şi prin urmare o evită pe cît îi este cu putinţă... (p. 23).

Absenţa literei *f* nu s-ar explica deci printr-o cunoaştere supranaturală a sanscritei, ci prin atitudinea d-şoarei Smith faţă de limba sa natală : semnificaţia lui *f* este fixată după procedeul acrofoniei care-i bine cunos-

cut de la începuturile istoriei scrisului. Pentru a o descoperi este suficient să admitem că logica simbolismului *nu este* neapărat la fel cu cea a limbii ; sau mai simplu : limba are alte moduri de simbolizare, pe care în primul rînd trebuie să învățăm să le deslușim. *F* simbolizează „franceză" grație unei relații care nu contribuie la constituirea limbii concepută ca un sistem de semne.

Însă Saussure nu admite diversitatea sistemelor simbolice. Dacă reexaminăm comentariile lui, se poate constata că e mai degrabă gata, aflîndu-se în fața unei probleme în aparență insolubile, să admită supranaturalul (transmigrările sufletului d-șoarei Smith) decît să-și modifice metoda de cunoaștere — privitoare la principiile modului de funcționare simbolică. În loc să lege enunțurile sanscritoide de franceză (deoarece este evident că d-șoara Smith nu cunoaște sanscrita) el se închide într-o logică a verosimilului referențial ; de ce această limbă seamănă cu sanscrita, din moment ce femeile trebuie să vorbească pancrita (ca și cum d-șoara Smith, alias Simandini, ar asista într-adevăr la ceremoniile pe care le relatează, ceremonii anterioare cu zeci de secole și situate la distanțe de mii de kilometri) ? de ce folosește cuvinte filozofice într-un context cotidian ? Incapabil să se oprească la însăși relația simbolică, Saussure nu acordă atenție decît contextului referențial ; ceea ce este cu atît mai paradoxal cu cît — dacă nu admitem transmigrarea sufletului — acest context este pur imaginar. Cenzura privind simbolul se vădește a fi mai puternică decît cenzura științifică obișnuită, care nu admite să se recurgă la supranatural. Flournoy procedează în același sens atunci cînd îl convoacă pe Saussure la o ședință spre a se asigura de o mai bună transcriere a sanscritoidei : „D. Saussure, incomparabil mai apt decît noi... să distingă sunetele hinduse..." (p. 301). Dar ca să existe „sunete hinduse" ar fi trebuit ca d-șoara Smith să fi vizitat India, ceea ce nu s-a petrecut în această viață... Deci, și unul și celălalt au admis implicit versiunea supranaturală a evenimentelor, deși erau profesori, și la Geneva pe deasupra : iar aceasta numai pentru a nu admite că există

o logică a simbolismului deosebită de cea a limbajului confundată cu cea a raţiunii. O „ascultare“ (analitică) ar fi înlocuit în mod avantajos urechea exersată a sanscritistului.

Faptul este cu atît mai frapant cu cît în această carte mereu e vorba de *subconştient* (şi Flournoy are aprobarea să citeze *Studii despre isterie* de Breuer şi Freud). Saussure, la rîndul său, nu e departe de soluţie : face un lapsus semnificativ prezentînd textul său latinoid : scrie că „textul nu amestecă *două* limbi“ şi adaugă imediat că „nu se vede intervenind o a *treia* limbă cum ar fi greaca, rusa sau engleza“. Din două limbi se ajunge la trei, prin adăugarea limbii materne, a francezei care, în mod semnificativ, nu figurează printre limbile citate ca exemple posibile. Iar într-un alt loc :

> Să presupunem că Simandini vrea să spună această propoziţiune : *Vă binecuvîntez în numele lui Ganapati*. Fiind în stare sivrukiană singurul lucru ce nu-i trece prin minte este să enunţe, sau mai degrabă să *pronunţe* aceasta în cuvinte franceze, care rămîn tema sau substratul a ceea ce va spune ; iar legea de care ascultă spiritul ei este ca fiecare din aceste cuvinte familiare să fie redat printr-un înlocuitor cu aspect exotic. N-are importanţă cum : trebuie înainte de orice, şi se cerea doar, ca pentru ea însăşi acestea să nu semene cu franceza... (p. 304—305).

Aşadar, Saussure este foarte aproape de soluţie dar nu reuşeşte să ajungă pînă la ea. Ca şi în multe alte ocazii ulterioare, el avea să presimtă calea dar nu va reuşi să depăşească limitele premiselor sale şi se va opri în pragul descoperirii.

Să revenim acum la cealaltă limbă a d-şoarei Smith : marţiana.

Enunţurile în marţiană sînt mult mai numeroase decît cele în limba hindusă. Pe de altă parte, d-şoara Smith furnizează la un oarecare timp după ce le va fi fost rostit, o traducere literală a fiecărui enunţ ; în cărţile lui Flournoy se găseşte transcrierea completă a ambelor limbi. Acest autor a şi început o muncă de interpretare, optînd

foarte repede pentru o ipoteză de bază : „Marțiana nu este după părerea mea decît o franceză copilărește travestită“ (p. 223). Pentru a susține această opinie, Flournoy se bazează, în primul rînd, pe proprietățile fonice și grafice : „Fonetica marțiană nu este decît o reproducere incompletă a foneticii franceze“ (p. 227) ; cum e scrierea ? „Și aici ne aflăm în fața unei imitații simplificate a sistemului nostru de scriere“ (p. 228). În al doilea rînd, și aici nu poate decît să se supună evidenței, Flournoy se sprijină pe sistemul morfolexical, în special pe faptul că omonimele franceze sînt omonime și în marțiană :

> În fiece moment marțiana traduce cuvîntul francez lăsîndu-se ghidată de analogii auditive, fără să-i pese de adevăratul sens, astfel încît sîntem foarte surprinși să regăsim în idiomul planetei Marte aceleași particularități de omonimie ca și la noi (p. 233).

Astfel, prepoziția *à* și verbul *a* se redau prin același cuvînt *é ;* la fel stau lucrurile cu *si, le, de, te,* etc. Totuși, ceea ce nu se lasă analizat este tocmai lexicul marțian : lui Flournoy i se pare că este cu desăvîrșire arbitrar.

Descifrării acestui lexic, sau mai exact, modului în care este produs, își consacră Victor Henry cartea sa *Limbajul marțian.* Trebuie să amintim aici că același Henry, cu cinci ani mai devreme, publicase o lucrare de lingvistică generală intitulată *Antinomii lingvistice* [1], bogată în idei noi și îndrăznețe ; capitolul al treliea vădește o oarecare legătură cu problemele care ne interesează aici. Acest capitol se ocupă de caracterul conștient sau inconștient al limbajului ; este vorba de o „antinomie“ pe care Henry o rezolvă în felul următor : „Limbajul este produsul activității inconștiente a unui subiect conștient“ (p. 65) sau : „Dacă limbajul este un fapt conștient, procedeele limbajului sînt inconștiente“ (p. 78). Ca exemple de procedee inconștiente figurează, printre altele, lapsusul, contaminările mai multor cuvinte sau fraze, etimologiile populare, transferul de sens prin tropi etc.

---

[1] Paris, 1896.

Scanned with OKEN Scanner

Această idee va servi drept bază pentru studierea limbajului marțian, deoarece Henry presupune că d-șoara Hélène Smith a folosit în mod inconștient, în crearea limbii marțiene, procedeele limbajului în general : „Limbajul creat de o glosolală trebuie să reproducă și să ne permită să sesizăm, cu limpezimea ce rezultă din observarea directă, procedeele inconștiente și subconștiente ale limbajului normal...“ (p. V). Conștiinței în stare de veghe îi sînt interzise anumite căi ale gîndirii ; n-ar trebui însă să conchidem din această împrejurare că un subiect oarecare nu le-ar putea urma ; căci el dispune și de un eu subconștient sau inconștient ; celălalt loc în care subconștientul se manifestă spontan (în afară de creația lingvistică) este visul ; și Henry își justifică frecvent demersul său prin referiri la logica visului : „Logica visului nu este nicidecum cea a omului treaz și pe deplin conștient“ (p. 23). „Logica visului este mai îndrăzneață și mai vagă decît cea a subiectului treaz“ (p. 48). Se vede apărînd aici acea altă logică a cărei existență Saussure nu voia s-o recunoască.

Procedeele lui Henry vor fi familiare oricărui specialist în etimologie (sau, mai general, în retorică, procedeele derivării etimologice nefiind, după cum s-a văzut, decît o proiecție în istoria matricei tropice). Pe planul semnificantului, se observă adăugarea, suprimarea și permutarea (metateza). Pe planul semnificatului, care ne va reține mai mult, se regăsesc tropii fundamentali [1]. Iată, pentru început, cîteva cazuri de sinecdocă : *miza,* derivat din fr. *maison,* înseamnă în marțiană „pavilion locomobil“ (sinecdocă materială particularizantă) ; *chéké,* din fr. *chèque,* înseamnă „hîrtie“ (sinecdocă conceptuală generalizantă) ; *épizi,* din fr. *épine,* înseamnă (culoarea) roz, trandafirie (ceea ce este o dublă sinecdocă : ghimpele („épine“) pentru trandafir, prin sinecdocă materială particularizantă, și trandafirul pentru culoare, prin si-

[1] Folosesc aici terminologia propusă de Jacques Dubois et al., *Rhétoroique générale,* Paris, 1970.

necdocă conceptuală particularizantă). Iată cîteva metonimii : *zati* din fr. *myosotis*, înseamnă „amintire“ (semnul pentru lucru) ; *chiré* din fr. *chéri*, înseamnă „fiu“ (calitatea pentru lucru) ; *ziné*, din fr. *Chine*, semnifică „porțelan“ (locul de origine pentru lucru). Iată o antifrază : *abadâ*, din fr. *abondant*, semnifică „puțin“...

Alte procedee prezintă mai mult interes prin complexitatea operațiunilor pe care le presupun. Astfel, în primul rînd, contaminări (cuvinte-valiză) : cuvîntul marțian *midée*, contracție din *misère* și *hideux*, înseamnă „urît“ ; *forimé* din *forme* și *firme* înseamnă „semne (de scriere)“. La fel și cu jocurile de cuvinte plurilingve (Henry se sprijină foarte mult pe cunoștințele — oricît ar fi fost ele de puține — de limbă germană și maghiară de care dispunea d-șoara Smith). Astfel, cuvîntul marțian *nazère* vine, după părerea lui, de la cuvîntul *Nase* care înseamnă în germană „nas“ și „trompă“ (de elefant) ; în marțiană el înseamnă persoana întîia a singularului verbului „tromper“ (a înșela) : (je) trompe. Omonimia franceză a celor doi „trompe“ permite desemnarea unuia prin echivalentul german al celuilalt (procedeu de asemenea răspîndit în istoria scrierilor, sub numele de „rebus“). Sau, cuvîntul marțian *tiziné* ar veni de la maghiarul *tiz* care înseamnă „zece (degete)“ ; or, zece degete înseamnă „două mîini“ — „deux mains“ ; și *tiziné* semnifică în marțiană „mîine“ — „demain“ !

Acest ultim exemplu ne apropie de interpretările pe care Freud le dădea viselor bolnavilor săi ; următoarele două, transformări multilingve, demonstrează o acrobație mintală care cu greu poate fi autentificată. Numele propriu *Esenale*, din romanul marțian, corespunde, este cert, numelui unei persoane care a trăit pe pămînt, un anume *Alexis* ; dar cum s-a trecut de la Alexis la Esenale ? Suita *-al-* rămîne intactă, trecînd de la începutul primului nume la sfîrșitul celui de-al doilea ; *exis* amintește de cuvîntul maghiar *csacsi* care înseamnă „măgar“, în germană : *Esel* ; *l*-ul devine *n* prin disimilare și *Al-exis* devine *Esenale*. Ultimul exemplu : cuvîntul marțian *érédute*

semnifică „solitar". Iată cum se operează trecerea. Să descompunem mai întîi *éréd* — (care dă prin metateză *Erde*, „pămînt" în germană), *-ut-* (numele notei „sol[1]") și *-é*, care se schimbă în vocala vecină *i*, *sol-i-terre* produce *solitaire*... Henry reușește să demonteze în felul acesta procesul de creare a cvasitotalității termenilor care constituie lexicul limbii marțiene.

La fel ca și în cazul lui Freud, care spunea că a învățat totul de la istericii săi, nici aici nu se știe ce trebuie admirat : ingeniozitatea lui Victor Henry sau cea a „eului subconștient" al d-șoarei Smith. Este însă evident că paginile lui Henry, chiar dacă sînt susceptibile de anumite apropieri (frapante din cauza coincidenței cronologice) sînt doar *bîntuite* fără să fie într-adevăr stăpînite de spiritul freudian. Este ratată o primă ocazie de a angaja noua lingvistică pe calea simbolicii (și deci de a o deschide spre psihanaliza care tocmai apărea). Vor trebui să mai treacă decenii pînă cînd ocazia se va oferi din nou : *Limbajul marțian* n-are nici o incidență asupra evoluției științei.

Concluzia pe care o trage Victor Henry este, cel puțin, clară : cuvintele „inventate" și „lipsite de sens" sînt de fapt derivate din alte cuvinte ; limabjul glosolalei este un limbaj motivat. El scrie :

> Chiar și cel ce se va strădui neîncetat să creeze un limbaj care *să nu semene cu nimic* nu ar putea scăpa de fatalitatea de a trăda și de a lăsa să se ghicească în el jocul organelor secrete care concordă în eul subconștient cu elaborarea întru totul mecanică a limbajului omenesc (p. 7).

Și de asemenea :

> Omul, chiar de ar vrea, nu poate inventa o limbă : el nu poate vorbi, nu vorbește decît cu amintirile sale, nemijlocite, mijlocite sau atavice (p. 140).

Ar trebui adăugat de îndată că absența oricărei interpretări nu este imposibilă ; chiar întîlnim această

---

[1] Dar *ut* nu e *sol* ci *do*. Să se fi înșelat Henry sau este vorba de o confuzie în mintea d-șoarei Smith.

Scanned with OKEN Scanner

variantă, realizată într-un alt moment al vieții d-șoarei Smith. Remarcînd că în vorbirea sa marțiană sînt identificate structuri ale francezei, trece la o altă limbă descoperită de ea, pe care Flournoy o numește „ultramarțiana". Aceasta nu se pretează în mod vizibil, la interpretări, dar tocmai acesta este și sensul ei : să nu fie înțeleasă. Parafrazîndu-l pe Jakobson, s-ar putea spune că neologismele glosolalei sînt lingvistice sau antilingvistice dar niciodată alingvistice.

O altă trăsătură a producției glosolalice a atras atenția mai tuturor observatorilor : abundența aliterațiunilor și a figurilor ritmice. Ca în multe alte rînduri înainte și după, acest alt procedeu al gîndirii simbolice este considerat ca o trăsătură atavică — sau, în cel mai bun caz, poetică. Flournoy notează „frecventa întrebuințare a aliterațiunii, a asonanței, a rimei" (p. 240) și apropie acest fapt de poezie. La fel face și Henry („ca în toate limbile primitive", scrie el) și vorbește de acel „subconștient căruia îi place să facă rime" (p. 34). Lombard scrie că „înclinarea spre versificare este foarte pronunțată la glosolale, ca în general la profeți și prezicători. Ceea ce reprezintă o trăsătură regresivă în plus, dacă este adevărat că în toate literaturile lumii poezia a apărut înaintea prozei" (p. 140). Se poate conchide de aici că un sistem simbolic precum vorbirea glosolalei întărește, în comparație cu limba, „sintaxa", înțeleasă în sens larg (ca raport al elementelor constitutive între ele) de cele mai multe ori în detrimentul „semanticii" (raportul elementelor cu ceea ce ele desemnează).

Primul contact al lui Saussure cu simbolica se soldează deci cu un eșec. Am ținut să-l relatez în amănunțime deoarece, după cîte știu, pînă acum a trecut neobservat ; dar și pentru că el prefigurează în mod ciudat raporturile lui Saussure cu faptele simbolice, pînă la sfîrșitul carierei sale. Nu intenționăm să-i reproșăm acest lucru, fie chiar și retrospectiv ; faptul că *toate* cercetările lui Saussure din acea epocă au rămas în ciornă arată destul de clar că el însuși era nesatisfăcut de rezultatele obținute. Dar poticnelile lui Saussure au o valoare exemplară : ele

anunță impasul în care va ajunge o mare parte a lingvisticii moderne.

Deși datarea manuscriselor lui Saussure este dificilă, se pare că primul grup asupra căruia trebuie să ne oprim este cel alcătuit de studiile consacrate paragramelor, între 1906 și 1909 [1]. La drept vorbind, ceea ce ne reține în primul rînd atenția în aceste texte este absența oricărei problematici legate de dimensiunile simbolice ale limbajului — absență cu atît mai surprinzătoare cu cît este vorba de analiza unor fenomene poetice. Saussure se plasează în perspectiva unui extrem „formalism", dacă se poate numi astfel atenția exclusivă acordată fenomenelor „sintactice". Îl interesează numai configurația formată de elementele semnificantului („cuplări", „difoni", „manechine", sau ceea ce el numește „parafrază fonică", care sînt tot atîtea variante ale paronomazei), și niciodată relația de evocare sau de sugestie simbolică. Dacă cuvîntul care face obiectul „parafrazei fonice" este absent din vers, el ar putea ajunge să se ocupe de astfel de raporturi de evocare ; dar, imediat, îi reduce densitatea semantică la zero ; sunetele „fac aluzie" nu la un sens (și încă și mai puțin la o infinitate de sensuri, așa cum ar fi vrut romanticii) ci numai la un *nume* — cuvîntul este redus la semnificantul său ; „temele" pe care Saussure le caută și le descoperă în versurile vedice, grecești, și latine, sînt mai ales nume proprii.

Într-un al doilea grup de ciorne, care datează după toate aparențele din 1909—1910 [2] și sînt consacrate studierii *Nibelungilor* și a altor legende, se ocupă și mai mult de simboluri. Dar în majoritatea cazurilor, Saussure nu vorbește de simboluri decît pentru a afirma că ele lipsesc din aceste legende ; că ceea ce cititorul modern consideră ca atare nu este decît o proiecție nejustificată a

---

[1] Publicate parțial de J. Starobinski sub titlul *Les Mots sous les mots*, Paris, 1971.

[2] Extrase din ele au fost publicate de D'Arco Silvia Avalle sub titlul „La sémiologie de la narativité chez Saussure" în *Essais de la Théorie du texte*, Paris, 1973.

Scanned with OKEN Scanner

propriilor sale deprinderi de lectură. Mai exact, aceste texte vechi au devenit „simbolice" din cauza deformării : cititorul modern este incitat să dea o interpretare simbolică datorită lacunelor, omisiunilor, greşelilor de transmitere a textelor.

> Un autor epic sau chiar istoric povesteşte bătălia dintre două armate, şi între altele şi lupta dintre conducătorii lor. Curînd nu mai este vorba decît de conducători. Atunci duelul dintre conducătorul A şi conducătorul B devine (inevitabil) simbolic, de vreme ce această luptă în doi reprezintă întregul rezultat al bătăliei (...) Reducerea bătăliei la un duel este un fapt natural de transmitere semiologică, produs de durata de timp dintre povestiri, şi, în consecinţă, simbolul nu există decît în imaginaţia criticului care vine după ce totul s-a terminat şi judecă greşit (p. 30).

Sau :

> S-ar crede că există *simbol*, cînd, de fapt, nu-i vorba decît de o eroare de transmitere a unor cuvinte care la început aveau sensul lor foarte direct. — Creaţiile simbolice există, dar sînt produsele fireştilor erori de transmitere (p. 31). Este de admis un simbol care se explică prin aceea că la început n-a fost un simbol. (...) Interpretarea simbolică există numai la critic (...). Pentru cel care ascultă ce i se povesteşte nemijlocit, ca şi pentru rapsodul care a cules povestirea ca atare de la predecesorul său, faptul că Hagen a aruncat comoara în Rin este purul adevăr — şi *în consecinţă* nu există nici un simbol la sfîrşit, aşa cum nu a existat *nici* la început *(ibid.)*.

Aşadar, simbolul nu există decît pentru cel ce „judecă greşit", sau nu există deloc, deoarece Saussure are nevoie pentru a-l identifica de o categorie pe care ar fi putut s-o găsească la sfîntul Augustin : cea de intenţional (dar sfîntul Augustin recunoştea existenţa, alături de semnele intenţionale, a semnelor neintenţionale). Pentru Saussure, în acord cu cadrul psihologic în care el se plasează, intenţionalitatea este o trăsătură consti-

Scanned with OKEN Scanner

tutivă a simbolului ; or, ea este absentă din legendele în chestiune, chiar dacă ele sînt „simbolice“ pentru cititorul de astăzi.

> O *intenție* de *simbol* n-a existat în acest timp în nici un moment (p. 30). Creațiile simbolice sînt totdeauna involuntare *(ibd.)*. Simbolurile nu sînt niciodată, ca orice specie de semne, decît rezultatul unei evoluții ce a creat un raport involuntar între lucruri : ele nu se inventează și nici nu se impun pe loc (p. 31).

Nefiind intenționale, simbolurile cu mare greutate pot exista.

Este adevărat că se găsește chiar în aceleași caiete o altă notă care rezervă simbolurilor un loc mai important și proclamă necesitatea unei *semiologii*. Dar cuvîntul „simbol“ este de fapt folosit aici în sensul de *semn* :

> — Legenda se compune dintr-o serie de simboluri într-un sens ce rămîne de precizat.
> — Aceste simboluri, fără ca ele să bănuiască, sînt supuse aceloraşi vicisitudini și aceloraşi legi ca toate celelalte serii de simboluri, de pildă simbolurile care sînt cuvintele limbii.
> — Toate fac parte din *semiologie* (p. 28).

Acest „sens ce rămîne de precizat“ poate fi descoperit în cursurile de lingvistică generală ținute de Saussure între 1907 și 1911, pentru care nu dispunem din păcate de ciorne ci doar de notele, adesea divergente, ale elevilor [1]. Aici termenul general va deveni, sistematic, *semn* ; *simbolul* va avea sensul de semn motivat ; exceptînd termenii, regăsim aici o opoziție familiară pentru Port-Royal, Dubos, Lessing, etc. De pildă :

---

[1] Aceste note au fost editate de R. Engler în *Cours de linguistique générale*, ediție critică, Wiesbaden, 1967, fasc. 1 și 2 (pentru aspectul care ne interesează). Referințele la această ediție se compun dintr-o primă cifră care face trimitere la numărul frazei, și dintr-o a doua care indică caietul de note folosit (corespunzător numărului de coloană din ediția lui Engler).

Scanned with OKEN Scanner

> 1131.2. Semnele limbii sînt cu totul arbitrare în timp ce în anumite acte de politețe (...) ele vor pierde acest caracter arbitrar pentru a se apropia de simbol. (...) 1137.2. Caracteristic pentru simbol e faptul că el nu este niciodată cu totul arbitrar ; simbolul nu este vid. În simbol există un rudiment de legătură între idee și semn : 1138.2. Balanța, simbol al justiției.

„Semnul" lui Saussure este ceea ce Ast, și uneori Goethe, numeau *alegorie,* opunînd-o ca și el *simbolului.*

Se știe însă că pentru Saussure arbitrariul nu este o trăsătură oarecare a semnului, ci caracteristica lui fundamentală : semnul arbitrar este semnul prin excelență. Acest postulat are implicații importante privind locul simbolurilor în cadrul viitoarei semiologii : acest loc este, prin forța împrejurărilor, foarte redus. *Cursul* editat de Bally și Sechehaye este în această privință deosebit de brutal : el afirmă că toate semnele trebuie să fie înțelese după modelul semnului lingvistic, și că toată semiologia trebuie să fie calchiată după lingvistică.

> Se poate deci spune că semnele întru totul arbitrare realizează mai bine decît celelalte idealul procedeului semiologic ; de aceea limba, cel mai complex și cel mai răspîndit sistem de exprimare, este și cel mai caracteristic dintre toate ; în acest sens lingvistica poate deveni modelul general al oricărei semiologii, deși limba nu este decît un sistem particular [1].

Lecția din manuscrise este mai moderată. Propoziținea „de aceea limba... este cel mai caracteristic" nu-și găsește aici nici o fundamentare ; un singur elev (Riedlinger) notează ultima propoziținue, și în mod deosebit expresia „model general al oricărei semiologii" ; formularea cea mai obișnuită este aceasta : „276.4. Nu numai limba este un sistem de semne, dar ea este cel mai important." Dealtfel Riedlinger notează o restricție pe care

---

[1] *Cours de linguistique générale*, Paris, 1962, p. 101.

Bally și Sechekaye o omit : „290.2. Dar trebuie spus din capul locului că limba va ocupa compartimentul principal al acestei științe (semiologia) ; ea va fi modelul general al acesteia. Dar numai *întîmplător* (sublinierea mea) : teoretic, ea nu va fi decît *un* caz particular."

Editorii, deci, au transcris mai apăsat ideile lui Saussure, dar nu le-au trădat. Or, o astfel de afirmație înseamnă într-o formulare explicită că în semiologie nu e loc pentru simboluri ; semiologia admite și alte semne decît cele lingvistice numai în măsura în care acestea nu se deosebesc prin nimic de semnele lingvistice ! Mai largă ca extindere, semiologia coincide perfect cu lingvistica în comprehensiunea sa. Saussure poate deci spune : „1128.2. Cînd semiologia va fi organizată, va trebui să stabilească dacă și alte sisteme decît cele arbitrare vor fi de resortul ei. 1129.2. În orice caz, ea se va ocupa în special de sistemele arbitrare." Problema rămîne deschisă, așa cum au remarcat și editorii *Cursului*, care, pe marginea manuscrisului ce-l stabilesc, schimbă aceste replici : „288.ɔ. *A.S.* Semiologia studiază semnele și simbolurile ? *Ch. B.* De Saussure răspunde undeva : rămîne de văzut !"

Nu numai simbolurile nelingvistice nu merită într-adevăr să ocupe un loc în semiologie, dar chiar și aspectele simbolice ale semnului lingvistic vor fi neglijate : Saussure are în vedere ca simboluri în limbă onomatopeea și interjecția („exclamarea") dar nu și tropii sau aluziile (este adevărat că acestea nu există decît în ceea ce el numește „vorbire" (parole), nu în „limbă"). Lessing ne-a învățat mult mai multe lucruri în această privință. Singura sugestie care ar fi putut să conducă la o reală tipologie a semnelor rămîne fără urmări : în note citim : „276.2. În limbă, semne(le) evocă în mod *direct* ideile...". „276.5. S-ar putea spune că aproape toate instituțiile au la bază semne, dar ele nu evocă în mod direct lucrurile." Această opoziție între direct și indirect nu va mai fi reluată sau explicitată ; mai mult, se va putea constata că ea nu apare decît dacă sînt confruntate cele două

versiuni ale aceloraşi cuvinte ale lui Saussure (nici un elev n-a notat în acelaşi timp cele două fraze).

Opera lui Saussure ne apare acum ca remarcabil de omogenă în refuzul ei de a recunoaşte faptele simbolice. În corespondenţa cu Flournoy, Saussure le ignoră pur şi simplu, ceea ce duce la eşecul tentativei sale de a explica limbajul d-şoarei Smith. În cercetările privind anagramele, nu-l interesează decît fenomenele de repetiţie, nu şi cele de evocare ; cînd este obligat să le acorde atenţie şi acestora, se mulţumeşte să identifice un cuvînt, de cele mai multe ori un nume propriu, care nu deschide nici o traiectorie simbolică. În studiile sale asupra *Nibelungilor* el nu recunoaşte simbolurile decît pentru a le atribui lecturilor eronate : de vreme ce n-au fost intenţionale, simbolurile nu există. În sfîrşit, în cursurile sale de lingvistică generală, el are în vedere semiologia, şi deci semne care nu sînt de natură lingvistică ; dar această afirmaţie este imediat limitată prin faptul că semiologia se consacră unei singure specii de semne : celor care sînt arbitrare ca şi semnele lingvistice. La Saussure nu există loc pentru faptul simbolic.

E un lucru curios că efectele crizei romantice abia se fac simţite prin 1900 în ştiinţele umaniste : condamnînd, explicit sau implicit, simbolul şi chiar în concepţia lor despre ceea ce este simbolul, Saussure, Lévy-Bruhl şi însuşi Freud sînt, într-o măsură diferită este adevărat, şi sub aspecte inegale ca importanţă ale gîndirii lor, mai degrabă neoclasici decît romantici, mai mult contemporani cu Condillac decît nepoţi ai lui Moritz, Goethe sau Schlegel. Saussure este romantic atunci cînd acordă o importanţă deosebită sistemului sau atunci cînd refuză să explice sensul printr-o relaţie cu referentul extern ; dar nu mai este romantic atunci cînd se arată surd faţă de faptul simbolic.

Scanned with OKEN Scanner

POETICA LUI JAKOBSON

Cînd cineva încearcă să cuprindă, într-o vedere de ansamblu, opera unui poetician, se ivește o primă întrebare : ce e literatura ?

Fapt este că în toate scrierile lui Jakobson, această întrebare — și răspunsul ei — rămîn mereu prezente ; astfel încît unul din studiile sale e intitulat : *Ce este poezia ?* Răspunsul, cu mici variații de terminologie, rămîne surprinzător de stabil. În 1919, Jakobson scria [1] :

> Am calificat drept moment unic și esențial al poeziei această orientare către expresie, către masa verbală... Poezia nu este nimic altceva decît un *enunț orientat către expresie* (*QP*, p. 20. 14).

În 1933 :

> Conținutul noțiunii de poezie este instabil și variază în timp, dar funcția paetică, *poeticitatea*, așa cum au subliniat Formaliștii, este un element *sui generis*... Dar cum se manifestă poeticitatea ? În aceea că un cuvînt este simțit ca atare și nu ca înlocuitor oarecare al obiectului numit nici ca o explozie de emoție (*QP*, p. 123—124).

În 1960 :

> Fixarea *(Einstellung)* asupra mesajului ca atare, accentul pus pe mesaj pentru el însuși, este ceea ce caracterizează funcția *poetică* a limbajului (*ELG*, p. 218).

Folosirea poetică a limbajului se deosebește de alte utilizări prin aceea că în acest caz limbajul este perceput în el însuși și nu ca un mediator transparent și tranzitiv al unui „alt lucru". Termenul astfel definit este, în 1919, *poezia* ; el devine, mai tîrziu, *poeticul*

---

[1] Referințele la textele lui Jakobson trimit, cu excepția indicațiilor contrare, la culegerile *Essais de linguistique générale*, Paris, 1936, (prescurtat de acum înainte prin *ELG*) și *Questions de poétique*, Paris, 1973, (prescurtat prin *QP*).

Scanned with OKEN Scanner

(funcția poetică), adică acea categorie abstractă ce poate fi sesizată cu ajutorul fenomenelor perceptibile. Dar definiția nu s-a schimbat. Limbajul poetic este un limbaj autotelic.

Unde își are originea această definiție? Un text recent al lui Jakobson confirmă răspunsul ce l-ar putea da acestei întrebări cel care a citit capitolele precedente. Încercînd el însuși să afle influențele care l-au marcat, scrie :

> Încă mult mai înainte [de 1915, anul în care l-a citit pe Husserl] prin 1912 [adică la vîrsta de șaisprezece ani], ca elev de liceu, care-și alesese categoric ca obiect al viitoarelor sale cercetări limbajul și poezia, mi-au căzut în mînă scrierile lui Novalis, și am rămas deosebit de încîntat să descopăr la el, așa cum am descoperit în acel timp la Mallarmé, joncțiunea inseparabilă a marelui poet cu profundul teoretician al limbajului. (...) Așa-numita școală a formalismului rus își trăia perioada de germinație înaintea primului război mondial. Controversata noțiune de *autoreglare [Selbstgesetzmässigkeit] a formei,* pentru a vorbi ca poetul, a suferit o evoluție în această mișcare, începînd cu primele luări de poziție mecaniciste pînă la o concepție autentic dialectică. Aceasta din urmă își găsise încă mai demult, la Novalis, în celebrul său „Monolog", un îndemn pe deplin sintetic — care, chiar de la început, m-a uimit și m-a fermecat [1]...

Într-adevăr, Novalis și Mallarmé sînt două nume ce apar chiar în primele scrieri ale lui Jakobson. Dealtfel, a doua sursă își găsește originea în prima, chiar dacă filiațiunea este indirectă : Mallarmé trăiește după Baudelaire, care-l admiră pe Poe, iar acesta îl absoarbe pe Coleridge — ale cărui scrieri teoretice sînt un rezumat al doctrinei romantice germane, deci al doctrinei lui Novalis... Mallarmé prezintă cititorilor săi francezi (sau

---

[1] *Form und Sinn,* München, 1974, pp. 176—177.

ruși) o sinteză a ideilor romantice despre poezie — idei care nu găsiseră nici un ecou în ceea ce, în Franța, se numește romantism. Și într-adevăr, ne este foarte ușor să recunoaștem în definiția jakobsoniană a poeziei ideea romantică a intranzitivității, exprimată de Novalis ca și de prietenii acestuia, în „Monolog" sau în alte fragmente. Nu Jakobson, ci Novalis este cel care într-adevăr a definit poezia ca o „expresie pentru expresie"... Și distanța nu e deloc mare între *Selbstsprache,* autolimba, lui Novalis, și *samovitaja rechi,* discurs autonom, al lui Hlebnikov, acest alt intermediar între Navolis (sau Mallarmé) și Jakobson.

Jakobson și formaliștii ruși nu sînt singurii, în zilele noastre, care apără definiția romantică. După ce fusese uitată vreme de o sută de ani, ea a devenit, de pe la începutul secolului al XX-lea, cuvîntul de ordine al tuturor școlilor poetice de avangardă (chiar dacă sînt împotriva a ceea ce numesc ele romantism). Nu voi aminti aici decît un alt martor, Sartre. După ce a declarat că „nimeni nu s-a întrebat niciodată" „ce înseamnă a scrie" reformulează astfel acest subiect romantic :

> Poeții sînt niște oameni care refuză să *utilizeze* limbajul. (...) Poetul s-a retras brusc din limbajul-instrument ; el a ales pentru totdeauna atitudinea poetică potrivit căreia cuvintele sînt considerate ca lucruri și nu ca semne. Căci ambiguitatea semnului implică posibilitatea nestînjenită de a trece prin el ca printr-un geam și de a urmări prin el lucrul semnificat sau de a-ți întoarce privirea spre realitatea lui și de a-l considera ca obiect [1].

De multe ori s-a încercat să se confunde concepția formalistă despre poezie cu doctrina artei pentru artă. Faptul că amîndouă au o origină comună (numită aici „romantismul german") este evident : la Jakobson legătura este explicită ; în ceea ce privește primele formulări ale ideii de artă pentru artă, ele nu sînt, după cum

---

[1] *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, 1969, (col. Idées), p. 17, 18.

se știe, decît un ecou francez al ideilor germane : cel al lui Benjamin Constant, după o convorbire cu Schiller în 1804 ; a lui Victor Cousin în urma unei vizite la Solger, în 1817. Dar și deosebirile sînt importante : în primul caz, este vorba de funcția limbajului în literatură (sau a sunetului în muzică, etc.) ; în cel de-al doilea, despre funcția literaturii, sau a artei, în viața socială. Jakobson va avea deci tot dreptul să protesteze împotriva acuzațiilor abuzive :

> Nici Tînianov, nici Mukarovsky, nici Sîklovski, nici, eu nu propovăduim că arta își este sieși suficientă ; noi arătăm, dimpotrivă, că arta este o parte a edificiului social, o componentă în corelație cu celelalte... (*QP*, p. 123).

Funcția socială a poeziei de care el se va preocupa în mod mai deosebit (în *Ce este poezia ?* de pildă) este chiar cea rezumată în preceptul lui Mallarmé : „a da un sens mai pur cuvintelor tribului..." Jakobson va spune :

> Poezia ne protejează împotriva ruginii ce amenință expresia pe care o dăm iubirii și urii, revoltei și împăcării, credinței și negării. Numărul cetățenilor Republicii Cehoslovace care au citit, de exemplu, versurile lui Nezval, nu-i prea mare. Dar, în măsura în care l-au citit și acceptat, fără să vrea vor glumi cu un prieten, vor insulta un adversar, își vor exprima emoțiile, își vor declara și trăi iubirea, vor discuta politică într-un fel oarecum deosebit [1]... (*QP*, p. 125).

---

[1] Dezvoltare paralelă la Eliot, cu zece ani mai tîrziu : „Datoria directă a poetului, în calitatea sa de poet, este față de *limbă*, pe care trebuie în primul rînd s-o salveze, apoi s-o îmbogățească și s-o îmbunătățească. (...) Cu timpul, influența poeziei se va exercita asupra limbii, sensibilității, vieții tuturor membrilor unei societăți, asupra vieții tuturor membrilor comunității și a întregului popor, indiferent dacă oamenii citesc și gustă poezia sau nu" etc. („La fonction sociale de la poésie", *De la poésie et de quelques poètes*, Paris, 1964, pp. 17, 22).

Scanned with OKEN Scanner

În același timp, reflecțiile lui Jakobson asupra acestei chestiuni nu rămîn imobile, și evoluția lor este instructivă. În 1919, refuzul total al reprezentării, al relației dintre cuvinte și ceea ce ele desemnează este, dacă nu norma oricărei poezii, în orice caz idealul ei. „Poezia este indiferentă față de obiectul enunțului." „Ceea ce Husserl numește *dinglicher Bezug* este absent" (*QP*, pp. 14, 21). În 1921, el consacră un întreg studiu „realismului în artă", denunțînd polisemia termenului, dar fără a rezolva problema existenței sau inexistenței unui raport de reprezentare. Zece ani mai tîrziu, disociind poeticul de poezie, el o vede pe aceasta ca o structură „complexă" printre ale cărei componente se află și autotelismul poetic. În studiul consacrat lui Pasternak, el consideră că „tendința de eliminare a lucrurilor" este proprie numai anumitor școli poetice, cum ar fi futurismul rus („Am constatat în poezia lui Pasternak și a poeților din generația sa o tendință de a duce la un grad extrem emanciparea semnului față de obiectul său", *QP*, p. 143). În sfîrșit, în 1960, scrie : „Supremația funcției poetice asupra funcției referențiale nu obliterează referința (denotația) ci o face ambiguă" (*ELG*, p. 238). În acest fel va fi fost parcurs, în vreo patruzeci de ani, întregul drum al esteticii romantice.

Pentru depășirea autotelismului pur, Jakobson (solidar în această privință cu ceilalți formaliști) indică două direcții principale. Prima este studiul *motivației*. „Uneori se numește realism motivația consecventă, justificarea construcțiilor poetice" (*QP*, p. 38) ; se va studia, deci, nu „realitatea" pe care o desemnează literatura, ci mijloacele prin care textul ne dă impresia că o face. Verosimilitatea mai degrabă decît adevărul ei.

În al doilea rînd, se va extinde analiza elementelor care nu semnifică (sunete, prozodie, forme gramaticale) la nivelul *semantic*, la „structura tematică" ; și de data aceasta, nu „realitatea" ca atare devine obiect al analizei, ci modul ei de prezentare în text. Modelul neegalat al acestui tip de muncă rămîne *Note marginale privind proza poetului Pasternak*, unde, printr-un adevărat tur

de forță, Jakobson înglobează în aceeași „figură" nu numai jocul retoric și configurațiile semantice sau narative („Luînd ca punct de plecare particularitățile structurale fundamentale ale poeticii lor, am încercat să deducem din ele tematica lui Pasternak și a lui Maiakovski", *QP*, p. 141), ci și biografia *poetică* (în opoziție cu cea anecdotică) a scriitorului : „Luînd astfel ca punct de plecare structura semantică a poeziei lui Maiakovski, am putut să deducem din ea adevăratul său act de identitate și să descoperim miezul central al biografiei acestui poet" (*QP*, p. 133).

Dar diferența dintre Novalis (sau Sartre) și Jakobson nu e numai că primii definesc poezia ca pur autotelism al limbajului, în vreme ce al doilea permite să se întrevadă interacțiunea acestor două componente, imitație și joc. Există ceva în plus : discursul poetic sau profetic al lui Novalis, discursul pamfletar al lui Sartre sînt calitativ distincte de discursul *științific* al lui Jakobson. Poate că există o mare asemănare între formulările celor doi și ale celui din urmă dacă sînt extrase din contextul lor ; dar deosebirile apar, și sînt la fel de mari, de îndată ce se are în vedere utilizarea ce li se dă. Sensul este apropiat, dar nu și funcția. Pe Jakobson îl interesează nu să enunțe revelații sau să-și denunțe adversarii, ci să pună o bază de la care pornind va fi posibilă descrierea, *cunoașterea* faptelor literare particulare.

Chiar în primul său text despre literatură, Jakobson scrie :

> Obiectul științei literare nu este literatura ci literaritatea... Dacă studiile literare vor să devină știință, ele trebuie să recunoască *procedeul* ca unicul lor „personaj" (*QP*, p. 15).

Și, cinci ani mai tîrziu, în „Post-scriptum"-ul la *Probleme de poetică* :

> Literaritatea *(literaturnosti)*, altfel spus transformarea cuvîntului în operă poetică, și sistemul de procedee ce efectuează această transformare, iată tema pe care lingvistul o dezvoltă în analiza pe care o face poeziei (*QP*, p. 486).

Scanned with OKEN Scanner

Obiectul științei nu este și n-a fost niciodată un obiect real, luat în sine ; așadar, în cazul studiilor literare, obiectul nu îl constituie operele literare ca atare (așa cum nici „corpurile" nu îl constituie pentru fizică, pentru chimie sau pentru geometrie). Acest obiect nu poate fi decît construit : e alcătuit din categoriile abstracte pe care un punct de vedere sau altul le poate identifica în obiectul real, și din legile interacțiunii lor. Discursul științific trebuie să explice faptele observate, dar el n-are *ca scop* descrierea faptelor în ele însele. Studiul literaturii, pe care Jakobson îl va numi mai tîrziu *poetică*, va avea ca obiect nu operele ci „procedeele" literare.

Această opțiune fundamentală situează discursul lui Jakobson în perspectiva științei. Trebuie să înlăturăm aici două neînțelegeri frecvente și complementare. Prima este specifică „tehnicienilor" : ei cred că știința începe cu simbolurile matematice, cu verificările cantitative și cu austeritatea stilului. Ei nu înțeleg că, în cel mai fericit caz, acestea nu sînt decît instrumente ale științei ; că discursul științific nu are nevoie de ele pentru a se constitui : el constă în adoptarea unei anume atitudini față de fapte. A doua este proprie „esenților" : ei acuză de sacrilegiu pe cei ce vorbesc despre abstracțiuni, riscînd astfel să oblitereze prețioasa singularitate a operei de artă. Ei uită că individualul este inefabil : pătrunzi în abstracțiune chiar din clipa cînd ai acceptat să vorbești. Nu poți să te servești sau nu, la alegere, de categorii abstracte, se poate doar să te slujești de ele cu bună știință sau inconștient.

Evocarea simultană, pe de o parte, a științei, în perspectiva căreia se situează poetica și, pe de altă parte, a semanticii („problemele semanticii sînt cele care, la toate nivelurile limbajului, îl preocupă acum pe lingvist, și dacă el caută să descrie din ce e alcătuit poemul, semnificația poemului nu prezintă decît o parte integrantă a acestui tot", scrie Jakobson în 1973, *QP*, p. 486), ridică o problemă asupra căreia merită să ne oprim. Contrar celorlalte părți ale lingvisticii, semantica nu are o doctrină universal admisă ; continuă și acum dezbaterile în

legătură cu însăși posibilitatea existenței ei. Criticii literari, a căror mărturie ne interesează în prezentul context, se aliniază în această dezbatere mai degrabă de partea scepticilor. Dacă le-am da crezare, de îndată ce avem de-a face cu sensul, nu mai există limită de netrecut între descriere și interpretare (aici, deci, între știință și critică), orice operațiune de numire a sensului este subiectivă, ceea ce ar explica numărul extraordinar de mare de interpretări diferite ale aceluiași text, de-a lungul secolelor sau, pur și simplu, numai în funcție de indivizi. Lecturile poetice ale unui lingvist permit oare înlăturarea acestor obiecții, introduc certitudinea științifică pînă și în problemele sensului ?

Pentru a situa mai bine poziția nuanțată a lui Jakobson față de această problemă, să urmărim mai de aproape practica sa în analiza literară.

O secțiune a studiului său în care se ocupă de sonetul lui Dante *Si vedi li occhi miei* este consacrată nivelului semantic. Ce gen de fapte vor fi evocate ? El relevă pentru termeni, *pietà, giustizia, paura, virtù,* și remarcă : „*Angoasa* și *groaza* sînt răspunsurile poetului și, respectiv, ale fiecăruia, răspunsuri ce nu pot fi disociate de suferințele pe care le îndură *justiția-virtute*“ (*QP*, p. 308) ; el notează, de asemenea, că „referințele directe și referințele deplasate se succed într-o alternanță regulată“, sau că „se stabilește o legătură strînsă între *pietà* și *virtù*“ *(ibid.)*. În analiza unui sonet de Du Bellay, Jakobson afirmă că „actualitatea lui *eu ador* vine să înlocuiască amprenta potențială a verbului vei *putea*“ (*QP*, p. 351), sau că cele două circumstanțe desemnează una — *în înaltul cerului* — distanță maximă, și cealaltă — *în această lume* — proximitatea cea mai intimă în spațiu“ (*QP*, p. 352). Vorbind despre *Spleen*-ul lui Baudelaire, el relevă că „subiectul, *Angoasa*, nume abstract personificat, în contrast cu *dricurile* din prima propoziție, aparține sferei spiritualului. Or, acțiunea acestui subiect abstract la fel ca și complementul direct pe care-l guvernează, sînt în schimb cu totul concrete“ (*QP*, p. 432) etc.

Ce au însă comun aceste diverse exemple de analiză semantică ? S-ar putea, în primul rînd, distinge două serii : de prima țin toate faptele de semantică *sintagmatică*, toate cazurile în care Jakobson identifică valoarea pozițională, relativă, a cutărui segment lingvistic în raport cu un altul (raport de paralelism, de contrast, de gradare, de subordonare, etc.). Un al doilea grup e format din fapte ce nu se mai stabilesc *in praesentia* ci *in absentia*, în cadrul *unei paradigme*, cînd numai unul din termenii ei figurează în poemul analizat ; se va remarca astfel că un anume substantiv este abstract, un altul concret ; că o anume strofă ține de substanță, o alta de accident ; că într-un loc actualul se opune virtualului din alt loc, și așa mai departe. De fapt, cele două serii de fenomene, sintagmatice și paradigmatice, își găsesc unitatea în aceea că sînt totdeauna fenomene *relaționale*. *Angoasa* nu va fi numită altcumva, dar se va preciza că ea se înrudește cu *groaza* și se articulează cu *virtutea*. Nu se va spune ce „vrea să însemne“ *cerul* pentru Du Bellay, dar se va releva că el aparține clasei de obiecte îndepărtate — și printr-asta contrastează cu termenii aparținînd clasei opuse de obiecte apropiate. Nu se va vorbi de sens, ci totdeauna și numai de sensuri.

Așadar, în dezbaterea care-i unește și-i opune pe semanticieni și pe critici, atitudinea lui Jakobson ar fi a celui care îi atribuie fiecăruia un domeniu ce-i este propriu și pentru care numai el este calificat. Criticului care afirmă subiectivitatea sensului, Jakobson îi opune implicit faptul că raportul sensurilor este identificabil în și prin limbă : cuvintele vorbesc între ele. Semanticianului dornic să acapareze întregul domeniu al sensului, Jakobson îi opune, tot implicit, un alt argument : într-un limbaj coerent și incontestabil, nu se pot *descrie* decît raporturi formale (inclusiv raporturile formale dintre sensuri) ; conținuturile semantice individuale nu se pretează la metalimbaj, ci numai la parafrază — care rămîne treaba criticului. Mai apropiat de Saussure decît s-ar părea la o primă vedere, Jakobson îi rezervă lingvisticii numai semantica relațională, alcătuită din deosebirile și

Scanned with OKEN Scanner

identitățile termenilor în cadrul sintagmelor și al paradigmelor, lăsînd interpretării (criticii) grija de a numi sensul unei opere — pentru o anumită epocă, un anumit mediu, o anumită sensibilitate.

Să revenim însă la ansamblul „procedeelor" din care Jakobson a făcut obiectul poeticii. Care sînt aceste procedee ? Identificarea lor decurge din definiția pe care Jakobson a dat-o poeziei : un limbaj ce tinde să devină opac. Așadar, ele vor fi toate mijloacele folosite de poeți care ne conduc la perceperea limbajului în el însuși, și nu ca un simplu înlocuitor al lucrurilor sau al ideilor : figurile, jocul cu timpul și spațiul, lexicul straniu, construcția frazei, epitetele, derivația și etimologia poetică, eufonia, sinonimia și omonimia, rima, descompunerea cuvîntului...

Există o tendință a limbajului poetic care reține în mod deosebit atenția lui Jakobson : tendința de repetare. Căci „nu se percepe forma unui cuvînt decît dacă ea se repetă în sistemul lingvistic" scrie el în 1919 (*QP*, p. 21). Și, în 1960, întrebînd : „După ce criteriu lingvistic se recunoaște empiric funcția poetică ?", formulează acest răspuns : „Funcția poetică proiectează principiul de echivalență de pe axa selecției pe axa combinației" (*ELG*, p. 220). Iată ce explică atenția deosebită pe care el o acordă, întotdeauna, diferitelor forme de repetare și, mai mult încă, paralelismului (care include în egală măsură asemănarea și deosebirea). Îi place să citeze această frază din G. M. Hopkins : „Partea artificială a poeziei, poate just ar fi să se spună că orice formă de artificiu, se reduce la principiul paralelismului", și scrie el însuși : „La toate nivelele limbajului esența artificiului poetic constă în reveniri periodice" (*ELG*, p. 235, și *QP*, p. 234).

Coerența internă este cel mai bun mijloc de realizare a intranzitivității : iată o punere în relație familiară romanticilor germani. Însuși amănuntul acestei afirmații, care este atît de esențială la Jakobson (ritmul poetic dovedește că un discurs își găsește finalitatea în el însuși, și că grație unor asemenea procedee limbajul încetează să

Scanned with OKEN Scanner

mai fie arbitrar), fusese stabilit într-o pagină datorată lui A. W. Schlegel, pe care aș vrea s-o reamintesc aici.

> Cu cît un discurs este mai prozaic, cu atît mai mult își pierde accentuarea sa muzicală, și nu face decît să se articuleze cu ariditate. Tendința poeziei este exact inversă și, în consecință, pentru a anunța că ea este un discurs ce-și are scopul în el însuși, și că ea nu slujește nimic din ce-ar fi exterior, și că prin urmare va interveni într-o succesiune temporală determinată altundeva, ea trebuie să-și formeze propria-i succesiune temporală. Numai în acest fel auditorul va fi scos din realitate și pus într-o suită temporală imaginară, numai în acest fel el va percepe o subdiviziune regulată a succesiunilor, o măsură în discursul însuși ; de unde și minunatul fenomen că în apariția sa cea mai liberă, cînd e folosită ca un simplu joc, limba se leapădă în mod voit de caracterul ei arbitrar, care altminteri o domină cu fermitate, și se supune unei legi aparent străine de conținutul său. Această lege este măsura, cadența, ritmul *(Die Kunstelehre,* pp. 103—104)[1].

În practică, Jakobson explorează trei niveluri textuale din optica principiului paralelismului : cel al sunetelor sau al literelor, cel al prozodiei, cel al categoriilor gramaticale ; dar această alegere este dictată de rațiuni mai degrabă practice decît teoretice. Încă din 1960, el s-a consacrat ilustrării acestui principiu cu ajutorul analizei concrete a unor poeme, pe care le alege în mod voit din limbi diferite și din epoci foarte îndepărtate unele de

---

[1] Gérard Genette a pus în evidență, într-o analiză minuțioasă consacrată poeticii lui Jakobson (*Mimologiques,* Paris, 1976, pp. 302—312), o ambiguitate de care n-am ținut cont aici. Numeroase dezvoltări atestă o poziție care în mintea lui Jakobson se confundă cu cea pe care el crede că o apără, în vreme ce ele sînt departe de a fi identice : Jakobson ar fi partizanul atît al motivației verticale cît și al repetiției orizontale ; rămînînd un urmaș al romanticilor, el ar fi alături de A. W. Schlegel mai degrabă decît de Novalis. Faptele stabilite de Genette nu pot fi negate ; rămîn totuși la impresia mea că el le acordă un rol prea mare.

altele. Această serie de mostre universale include texte de Dante și Shakespeare, Pușkin și Baudelaire, Mácha și Norwid, Pessoa și Brecht... Scopul acestor analize este dublu : teoretic, prin aceea că ele tind să ilustreze ipoteza lui asupra modului de funcționare a poeziei (deși teorema inițială aproape că dispare în spatele mulțimii de dovezi) ; și istoric, prin aceea că ele fac posibilă o mai bună înțelegere a anumitor texte-cheie ale tradiției literare europene. După cum am văzut, precizarea sensului unei opere individuale nu face parte din sercinile poeticii, așa cum nu face parte nici explicarea efectului său estetic ; dar descrierea exactă a procedeelor poetice folosite permite să fie *invalidate* interpretările abuzive. Este suficient, pentru a ne convinge de acest lucru, să citim concluzia studiului său consacrat unui sonet de Shakespeare (studiu scris în colaborare cu L. G. Jones ; *QP*, pp. 356—377) : zece lecturi anterioare ale aceluiași sonet se vădesc a fi inconsistente de îndată ce sînt confruntate cu descrierea riguroasă a structurilor verbale proprii textului.

Valéry spunea : „Literatura este, și nu poate fi altceva decît un fel de extindere și aplicare a anumitor proprietăți ale limbajului", și Paulhan : „Orice operă literară este în esență o mașină — sau dacă vreți, un monument —de limbaj, iată ce sare în ochi din capul locului". Cu vreo douăzeci sau treizeci de ani mai înainte, Jakobson își dedicase viața *pasiunii limbajului* — și deci în mod necesar literaturii. Cei care-l acuză de „formalism", sau se grăbesc să afirme că formalismul este depășit, nu-și dau seama că acuzațiile lor se bazează pe o dihotomie prealabilă, care opune „forma" „fondului" sau „ideilor". Opțiunea lui Jakobson — de a nu înceta niciodată să perceapă limbajul, de a nu-l lăsa să se cufunde în transparențe și în „natural", oricare ar fi scuzele —, această opțiune are o semnificație ideologică și filozofică mult mai gravă decît cutare sau cutare „idee" care are preț pe piață. Dar refuzul de a recunoaște autonomia limbajului, de a-i cunoaște legile ce-i sînt proprii, își are originea într-un gest secular, care înseamnă o bună parte

Scanned with OKEN Scanner

din cultura noastră — și trebuie mult mai mult decît un Jakobson pentru a-l combate.

Faptul că Jakobson este în același timp lingvist *și* poetician, nu-i datorat hazardului : el investighează literatura ca operă a limbajului. Și observarea formelor lingvistice va fi pertinentă pentru cunoașterea literaturii nu numai la nivelul frazei, ci și la nivelul discursului. Tipurile de discurs, numite în mod tradițional *genuri*, se formează, după Jakobson, în jurul expansiunii anumitor categorii verbale. Cele două genuri literare mai răspîndite, poezia lirică și poezia epică (sau la un alt nivel, dar paralel : poezia și proza), i-au atras atenția de cele mai multe ori. Un romantic german, Jean Paul, stabilise încă mai de mult o filiațiune asemănătoare : între trecut și epic, prezent și liric, viitor și dramtic. La rîndul său, Jakobson scrie în 1934 :

> Reducînd problema la o simplă formulare gramaticală, se poate spune că prima persoană a prezentului este punctul de plecare și totodată tema diriguitoare a poeziei lirice, în vreme ce în epopee acest rol este deținut de persoana a treia a timpului trecut (QP, p. 130).

Iar mai tîrziu precizează :

> Poezia epică, centrată pe persoana a treia, pune foarte mult la contribuție funcția referențială ; poezia lirică, orientată spre persoana întîia, este intim legată de funcția emotivă ; poezia centrată pe persoana a doua este marcată de funcția conativă și se caracterizează ca poezie imploratoare sau exortativă, după cum persoana întîia se află subordonată persoanei a doua, sau a doua e subordonată primei (*ELG*, p. 219).

Dar apropierea între aceleași două tipuri de discurs și două figuri retorice, metafora și metonimia, constituie cea mai celebră tentativă a lui Jakobson de a observa proiectarea categoriilor verbale pe planul unităților transfrastice. Un alt formalist, Boris Eikhenbaum, identifica astfel, încă din 1923, cele două mari școli poetice ale epocii, simbolismul și acmeismul, în cartea ce i-o

consacrase Annei Ahmatova, una din principalele reprezentante ale acmeismului :

> Simboliștii pun accent tocmai pe metaforă („scoțînd-o în evidență dintre toate mijloacele reprezentative ale limbajului" : Andrei Bielîi), ca mod de a apropia serii semantice îndepărtate. Ahmatova respinge principiul extensiunii, care se bazează pe puterea asociativă a cuvîntului. Cuvintele nu se topesc unele într-altele, ci se ating, asemenea bucăților dintr-un mozaic. (...) În locul metaforelor apar, în toată varietatea lor, nuanțele laterale ale cuvintelor, bazate pe perifraze și metonimii [1].

Jakobson generalizează această observație în studiul său despre Pasternak, aplicînd-o celor două genuri fundamentale, și conchide, după douăzeci de ani : „Metafora pentru poezie și metonimia pentru proză constituie linia celei mai mici rezistențe" (*ELG*, p. 67).

Nu există frontiere categorice între scrierile lui Jakobson care aparțin lingvisticii și cele care tratează problemele poeticii ; și nici nu pot exista. Munca sa de gramatician poate să-l intereseze pe specialistul în literatură la fel de mult ca și activitatea pe care o consacră prozodiei : tocmai pentru că toate categoriile verbale se proiectează în organizarea discursului. Alții au și încercat să continue aceste cercetări, pornind de la teoria tipurilor duble (citat, nume propriu, antonimie, conectări) sau de la funcțiile limbajului ; alții vor reuși, fără îndoială, să găsească în scrierile „lingvistului" Jakobson o sursă de inspirație pentru cunoașterea discursurilor, poetic sau de alt fel.

Toate categoriile discursive provin din limbă ; dar pentru a le identifica, trebuie mai întîi recunoscută pluralitatea sistemelor care funcționează în interiorul acesteia. Jakobson n-a încetat nici o clipă să-i combată pe reducționiștii de toate nuanțele, pe toți cei ce vor să reducă limbajul numai la unul din sistemele ce se mani-

---

[1] Citat după B. Eikhenbaum, *O poèzii*, Leningrad, 1969, pp. 87—88, 133.

Scanned with OKEN Scanner

festă prin el. La fel cum a trebuit să se recunoască într-o bună zi că Europa nu-i centrul pămîntului, și că nici pămîntul nu-i centrul universului, trebuie, în aceeași mișcare de diferențiere între sine și ceilalți, în aceeași luptă cu egocentrismul infantil, să se pună capăt identificării limbajului cu partea pe care o cunoaștem noi mai bine, să se recunoască „dublurile" limbajului.

Aceleași figuri, aceleași procedee se regăsesc în afara limbajului : în cinema, în pictură. Căci limbajul în sine, la fel ca operele literare, n-ar putea fi obiectul imediat al unei științe. „Numeroase trăsături poetice țin nu numai de știința limbajului ci de teoria generală a semnelor, altfel spus, de semiologia (sau semiotica) generală" (*ELG*, p. 210). Așadar, obiectul fiecărei discipline va fi constituit de diferitele tipuri de procese semiotice, nu de diferitele substanțe. Metafora și metonimia se definesc prin raportul (motivat în mod diferit) dintre două sensuri ale unui cuvînt ; dar orice imagine comportă un raport motivat între ea însăși și ceea ce ea reprezintă ; s-ar putea deci studia simultan toate raporturile motivate de semnificație ; și, într-un alt cadru, toate cele care sînt nemotivate. Astfel, aceeași mișcare care a condus odinioară studiile literare la poetică, va face cîndva să se treacă de la poetică la semiotică și la simbolică.

Dacă ar trebui să aleg din biografia lui Jakobson un moment din care să fac un simbol, l-aș alege pe acesta : un adolescent de optsprezece ani e răscolit de versurile a trei poeți contemporani, cu puțin mai în vîrstă decît el : Hlebnikov, Maiakovski, Pasternak ; își făgăduiește să nu uite niciodată această experiență. Chiar dacă acest lucru nu s-a întîmplat, el e necesar pentru a înțelege aspectele cele mai importante ale carierei lui Jakobson.

La început este un fel de pariu, că poate fi lingvist și, în același timp, să trăiască intens o poezie îndrăzneață. O soluție care l-ar fi liniștit ar fi fost să practice lingvistica, dar să nu citească decît enunțuri „mijlocii" ; sau invers, să fie pasionat de poezie, dar să lase deoparte știința limbajului. Jakobson n-a vrut să renunțe la nimic

și a „cîștigat" : teoria limbajului elaborată de el este cu totul ieșită din comun prin aceea că nu admite opoziția între regulă și excepție. Dacă o teorie lingvistică este bună, ea trebuie să poată explica nu numai, să zicem, proza utilitară neutră, ci și creațiile verbale cele mai sălbatice ale unui Hlebnikov, de pildă. Printr-asta Jakobson lingvistul mi se pare a fi o figură într-adevăr exemplară.

Aceeași experiență a fost decisivă pentru teoria sa poetică. Nu numai că a consacrat trei studii fundamentale acestor poeți, dar întreaga sa concepție despre poezie se bazează pe o generalizare a experienței sale inițiale. Ar fi putut avea aceeași șansă cu Pușkin ? Nu, sau numai dacă s-ar fi născut cu o sută de ani mai devreme : limbajul contemporan face parte din structura textului, poezia se consumă caldă. Experiența sa n-ar fi fost niciodată atît de intensă cu poeți dintr-o altă epocă, și deci n-ar fi putut determina o concepție asemănătoare despre poezie în general. A știut să-l citească pe Pușkin prin intermediul lui Maiakovski ; cazul invers ar fi dat rezultatul mediocru cu care sîntem toți obișnuiți, din vremea anilor noștri de studii universitare. Morala pentru tînărul poetician : trebuie să trăiești poezia timpului tău.

Mai mult. Înseamnă să faci în același timp dovada unei extreme ambiții și a unei mari modestii atunci cînd îți consacri viața cunoașterii faptelor, așa cum făgăduiește oricare savant : aici, modestie, deoarece nu-și propune decît să descrie și să explice ceea ce fac ceilalți ; ambiție, deoarece acești ceilalți se numesc Pasternak, Maiakovski, Hlebnikov. Înseamnă în același timp renunțarea la facilitatea discursului nereferențial și la plictisul descrierii inutile. Jakobson este cîștigător și din acest punct de vedere : astăzi el ne ajută să știm la fel de mult cît ne ajută să gîndim (să visăm).

Scanned with OKEN Scanner

DESCHIDERI

În 1767, în ajunul crizei romantice, apare ultima mare lucrare clasică de lingvistică, *Gramatica generală,* a lui Beauzée. În 1835, cînd noul sistem era consolidat, va fi publicat textul poate cel mai important din întreaga lingvistică modernă, *Despre diversitate în construcția limbilor omenești* de Wilhelm von Humboldt. Distanța dintre clasici și romantici poate fi măsurată prin cea dintre cele două proiecte pe care le anunță aceste titluri : în locul generalității se găsește diversitatea, afirmarea identității cedează în fața afirmării deosebirii.

Recunoașterea deosebirii ireductibile a fenomenelor, renunțarea la descoperirea unei esențe unice și absolute ale cărei manifestări mai mult sau mai puțin perfecte ar fi acestea, este într-adevăr o invenție romantică. Această schimbare este asumată în mod conștient de Humboldt, și ea decurge dintr-o răsturnare ce a putut fi observată în timpul crizei romantice : schimbarea care deplasează atenția de la imitație la producție. Într-o perspectivă imitativă sau reprezentativă (a artei sau a limbajului), unitatea predomină : operele sînt determinate de referentul lor, acesta este lumea și ea este unică. Dacă însă se consideră că momentul decisiv rezidă în producție, deci în raportul dintre producător și produs, care ajunge la expresie, atunci diversitatea se impune : ea e urmarea varietății subiecților ce se exprimă.

Limba este în primul rînd expresie a individului. „Primul [element în limba], va scrie Humboldt, este, firește, însăși personalitatea subiectului vorbitor, care se găsește în contact permanent și nemijlocit cu natura și care nu se poate împiedica să-i opună, pînă și în limbaj, expresia eului său[1]". (VII, p. 104). Dar pragul cel mai semnificativ de variantă în domeniul limbajului este chiar cel al limbilor, expresia cea mai importantă este cea a unui

---

[1] Referințele fac trimitere la textele citate în capitolul 6.

Scanned with OKEN Scanner

popor. „Spiritul națiunii se reflectă în limbă", scria Humboldt încă din 1821 (IV, p. 55 ; Herder spunea același lucru încă pe la sfîrșitul secolului al XVIII-lea), și nu va înceta să repete în continuare : „Limbile au totdeauna o formă națională" (VII, p. 38). „Fiecare limbă îngăduie să se ajungă la caracterul național" (VII, p. 172). Ba chiar ea este mijlocul privilegiat de exprimare a spiritului unui popor, în așa fel încît acesta este la rîndul său format de către limbă : „Fiecare limbă dobîndește un anume caracter datorită caracterului națiunii, și acționează la rîndul ei asupra acesteia într-un mod la fel de hotărîtor" (VII, p. 170).

Dacă limbajul este în primul rînd expresie, atunci limbile sînt diferite prin esența lor. „Oricare ar fi locul de unde se vorbește și felul în care se vorbește, nenumăratele particularități ce s-au dovedit necesare prin folosirea limbajului trebuie să fie înnodate într-o unitate care nu poate fi decît individuală, deoarece limbajul își înfige rădăcinile în toate fibrele spiritului omenesc" (VII, p. 245). Și cum expresia este în esență națională, la fel va fi și diversitatea : diferența dintre limbi este mai importantă decît cea dintre indivizi, sau dintre dialecte. „Construcția limbilor neamului este diferită deoarece, și în măsura în care, ea este proprietatea spirituală a națiunilor (VII, p. 43). „În orice limbă se află o viziune particulară asupra lumii." (VII, p. 60.)

La variabilitatea sincronică a limbilor se adaugă cea a perioadelor, diacronică (sincronia nu se opune evident diacroniei ; dar amîndouă împreună se opun pancroniei, sau chiar acroniei, implicată de gramaticile generale). În timp ca și în spațiu, diferențele sînt ireductibile, și devin dintr-o dată mai importante decît identitatea : istoria, nu în sensul de cronologie și nici de exemplificare a unei esențe eterne, ci ca desfășurare ireversibilă și ireductibilă, este încă o invenție romantică (odată mai mult, după Vico, Herder). Istoria (studiu al variațiilor în timp) nu se opune etnologiei (studiul variațiilor în spațiu) ; amîndouă provin din același spirit romantic ce întronează deosebirea în locul identității.

Scanned with OKEN Scanner

A. W. Schlegel ilustrează foarte bine acest nou rol al istoriei în studii literare. În concepția clasică, nu există decît un singur ideal în literatură ; în genere, e situat în trecut și în locul „istoriei" se găsesc o serie de tentative mai mult sau mai puțin reușite de a se ajunge la acest ideal unic. Ceea ce-i caracterizează pe romantici este tocmai renunțarea la idealul unic : fiecare epocă își are spiritul și idealul său ; arta romantică nu este o artă clasică degradată, ci o altă artă. Și aici, raportul de producție, și deci de expresie, este cel care justifică schimbarea. „Poezia fiind expresia cea mai intimă a întregii noastre ființe, ea trebuie să capete, de-a lungul diferitelor epoci, o figură nouă și specifică", scria A. W. Schlegel (*Vorlesungen*, I, p. 47). Nu mai există doar un ideal, ci mai multe, și nici o epocă nu e privilegiată față de altele (pentru a vorbi ca fratele său Friedrich : epocile sînt ca cetățenii unei republici). „Poezia nu este monopolul anumitor epoci și al anumitor popoare. În consecință, va fi totdeauna vană pretenția de a stabili în materie de gust un despotism prin care s-ar impune reguli pretutindeni, fixate poate cu totul arbitrar de către unul singur" (I, p. 18). Timpul monarhiilor despotice a trecut, spiritul revoluției burgheze suflă în arte ca și în științe și aduce cu el istoria, adică recunoașterea diferențelor ireductibile.

Tocmai acest punct de vedere nou este cel care permite să fie prețuiți în același timp și anticii și modernii : fiecare poate fi „exemplar *în felul său*" (I, p. 19, sublinierea mea). Atitudinea clasică se caracterizează prin credința în esența imuabilă a poeziei, identificată cu manifestarea ei la greci, și prin urmare în condamnarea poeziei moderne. „Au strigat în gura mare că adevărata vindecare a spiritului omenesc nu putea veni decît de la imitarea scriitorilor antici ; n-au prețuit operele moderne decît în măsura în care prezentau o asemănare mai mult sau mai puțin perfectă cu lucrările antice. Pe toate celelalte le-au respins învinuindu-le de degenerare barbară" (*ibid.*). În schimb, punctul de vedere romantic, pe care-l ilustrează A. W. Schlegel este : fiecare perioadă are profilul ei ideal, și eforturile artiștilor tind spre reali-

Scanned with OKEN Scanner

zarea lui. „Natura deosebită a spiritului lor i-a silit să-şi croiască un drum propriu şi să pună pe ceea ce fac pecetea geniului lor“ (*ibid.*) ; ei fac să fie „recunoscută natura specifică a modernilor, total diferită de cea a anticilor“ (I, p. 21). Noţiunea de originalitate, şi valorificarea acestei noţiuni, îşi fac apariţia sub presiunea postulatelor romantice.

Humboldt şi A. W. Schlegel nu sînt totuşi romantici extremişti. Ei vor căuta să concilieze unitatea şi diversitatea. Schlegel scrie : „Natura omenească este, fără îndoială, simplă la temeliile sale ; dar toate cercetările ne arată că în univers nu există nici o forţă fundamentală într-atît de simplă încît să nu fie susceptibilă de a se diviza şi de a acţiona în direcţii opuse“ *(ibid.)* ; iar Humboldt : „Individualizarea se află într-un fel atît de minunat în interiorul acordului general, încît la fel de just s-ar putea vorbi de o singură limbă proprie întregului neam omenesc, ca şi de o limbă particulară, proprie fiecărui om“ (VII, p. 51). Şi unul şi celălalt vor încerca, de asemenea, să explice această supunere faţă de principii opuse recurgînd la metafore apropiate ; Schlegel la cea a corpului şi spiritului : „Este evident că spiritul poeziei, care este nepieritor dar care, de fiecare dată cînd reapare printre oameni, se încarnează în corpuri diferite, trebuie să-şi formeze un corp înzestrat cu o altă înfăţişare, pornind de la hrana ce i-o oferă o epocă schimbată“ (II, p. 110) ; Humboldt recurge la metafora scopului şi mijloacelor : „Forma tuturor limbilor trebuie să fie în esenţă identică şi să ajungă totdeauna la un ţel comun. Diversitatea nu poate rezida decît în mijloacele la care se recurge şi numai în limitele îngăduite de atingerea acestui ţel“ (VII, p. 251). Spunînd acestea, chiar dacă ei încearcă să menţină un echilibru, contextul în care-şi enunţă mesajul face ca o jumătate să fie auzită mult mai bine decît cealaltă. Identitatea a cedat locul diferenţei.

A-ţi da seama că ideea de diversitate şi de istorie este o idee romantică şi anticlasică chiar în momentul cînd scrii „istoria“ trecerii de la clasici la romantici, înseamnă evident să faci o constatare cu grave consecinţe. Două

soluții opuse par să i se ofere celui care, la fel ca mine în paginile precedente, încearcă — dar cum să formulez acest proiect fără a mă fi și angajat pe un drum sau altul ? — să reconstituie sistemele conceptuale ale trecutului ; și amîndouă sînt determinate de o deformare asemănătoare. Sau crezi în esența eternă și imuabilă a lucrurilor și a conceptelor, și atunci sistemul domină istoria : schimbările în timp nu sînt decît variațiuni prevăzute de sistemul combinatoriu inițial, ele nu modifică deloc cadrul unic. Sau postulezi că schimbările sînt ireversibile, diferențele ireductibile : istoria domină sistemul și renunțăm la cadrul conceptual unic. Scrii sau un tratat sau o istorie. Or, dacă alegerea este oarecum liberă în alte cazuri, ea încetează să mai fie atunci cînd obiectul studiului este tocmai locul unde se înfruntă ideea de tratat cu ideea de istorie. Din momentul cînd ai început să scrii istoria trecerii de la clasicism la romantism ești romantic ; dar mai ești clasic încă dacă înțelegi clasicismul și romantismul ca simple variante ale unei esențe unice. Oricare ar fi soluția aleasă, adopți punctul de vedere propriu uneia din perioade pentru a o judeca — și deforma — pe cealaltă.

Așadar, în fața acestei constrîngeri paradoxale, ne-am putea gîndi la găsirea unei a treia poziții, nici clasică nici romantică, și, pornind de la ea le judecăm pe celelalte.

Nu se pune problema, acum la capătul lucrării mele, să-i stabilesc programul : e prea tîrziu ; ci mai degrabă să întorc spre mine însumi privirea observatorului îndreptată spre alții, și să mă întreb ce ar vrea să spună această investigație, nu prin conținutul explicit al expunerilor ce o alcătuiesc, ci prin însăși existența ei, și prin formele pe care a ajuns să le îmbrace. Este clasică sau romantică ? am scrie o carte sistematică sau una istorică ? sau altceva ?

Ceea ce mă îndeamnă să cred că e posibilă o a treia poziție, că este chiar pe cale să se instaureze, și că, ultimă vanitate, ea e manifestă în această lucrare (în care nu există nici un merit personal, sensul stabilindu-se

prin text și nu în text, oarecum ca în „Monologul“ lui Novalis — dar cu mult mai lent și mai greoi !), cred, deci, în această poziție în primul rînd chiar din cauza posibilității de a descrie astăzi ideologia romantică : de a o descrie, nu de a o repeta, ca și cum ea ar fi adevărul. Doctrina romantică mai păstrează încă, în anumite domenii și în anumite condiții, o forță revoluționară ; ea-i poate conduce pe cei ce o practică la aprecierea că, departe de a fi o doctrină ca oricare alta, ea constituie întronarea unui adevăr. Nu avem de ce ne plînge în această privință. Numai că, atît timp cît ești legat de o doctrină, ești incapabil de a o înțelege ca un tot, și deci ca atare ; și, reciproc, a putea face acest lucru, înseamnă a nu mai fi legat de ea. Eram „romantic“ în clipa cînd am început să scriu aceste pagini, dar, ajuns la sfîrșit, nu puteam să rămîn același : acum văd că sînt un altul.

Evident că prezentul nu este nici simpla repetare, nici negarea totală a trecutului. Dacă ar fi să dăm crezare celor spuse de romantici despre ei înșiși și despre clasici, ne-am putea închipui un fel de imagine în oglindă, o simetrie perfectă, atît doar că semnul „minus“ este invariabil înlocuit cu semnul „plus“. Această imagine este falsă. Romanticii nu inversează preceptele clasicilor, ei nu le substituie precepte riguros contradictorii. Este vorba de o reorganizare globală, nu de o simetrie perfectă. Preceptele specifice clasicilor nu sînt neapărat negate ; ele capătă mai degrabă un alt rol (ne-am putut da seama de acest lucru din exemplul imitației). Ceea ce se schimbă, sînt (mai ales) relațiile, ierarhiile ; elementul izolat poate totdeauna fi regăsit la predecesori.

La fel stau lucrurile astăzi cu noi, în raport cu romanticii (dar și cu clasicii). Ceea ce caracterizează atitudinea noastră, cînd o examinăm cu mai multă atenție, este faptul că ea nu-i neapărat deosebită de trecut. Organizarea de ansamblu este însă alta, modalitatea de valorificare s-a schimbat, servitoarele, pentru a vorbi ca Dubos, au ajuns deseori stăpîne.

Retorica clasică (cea care merge de la Quintilian pînă la Fontanier) vedea în limbaj o singură normă ; restul

Scanned with OKEN Scanner

era o deviere, fie în semnificant fie în semnificat ; deviere vrednică de dorit și totuși mereu amenințată cu dezaprobarea. Estetica romantică afirmă, în momentele de exces, că fiecare operă este propria sa normă, că fiecare mesaj își construiește codul său. Acum eu cred într-o pluralitate a normelor și a discursurilor : nu numai unul, nici o infinitate ; ci mai multe. Fiecare societate, fiecare cultură posedă un ansamblu de discursuri, a căror tipologie poate fi făcută. Nu există motiv pentru a-l condamna pe unul în numele celuilalt (ar însemna să consideri că gheața e apă deviatoare, spunea Richards), ceea ce nu vrea să însemne nici că : fiecare discurs este individual și nu seamănă cu nici un altul. Între *discurs* și *discursuri* există : *tipurile* de discurs.

Retorica și estetica clasică (în măsura în care aceasta din urmă există) atribuiau artei și limbajului un rol pur tranzitiv. Arta este funcțională, și această funcționalitate se reduce, în cele din urmă, la un singur obiectiv : imitarea naturii. Limbajul este de asemenea tranzitiv, și funcția sa este de asemenea unică : el servește la a reprezenta, sau la a comunica. E cunoscută reacția romantică : ea refuză orice funcție și proclamă atît intranzitivitatea artei (Moritz) cît și cea a limbajului (Novalis). Astăzi nu mai credem în arta pentru artă, și totuși nu aderăm la ideea că arta este doar utilitară. Aceasta pentru că între unicitatea clasică și infinitul (zeroul) romantic, se afirmă calea *pluralității*. Limbajul are funcții multiple ; arta de asemenea ; distribuirea și ierarhizarea lor nu rămîn aceleași în diferitele culturi și în diferitele epoci.

Pentru acești neoclasici (fiecare în felul lui) ca Lévy-Bruhl, Freud și Saussure, simbolul este un semn deviant, sau insuficient. La fel și pentru sfîntul Augustin, simbolul nu-i decît un mijloc deosebit pentru a spune același lucru pe care-l spun semnele. Poziția romantică, deși inversă, provine dintr-o asimetrie asemănătoare : pentru Wackenroder, semnul e cel care devine un simbol imperfect. Totuși, la sfîntul Augustin ca și la Goethe se schița o viziune tipologică : recunoașterea diferenței dintre semn și simbol și descrierea ei în termeni structu-

rali (ca o opoziție între direct și indirect). Alții — Creuzer, Solger — vor demonstra la rîndul lor posibilitatea de a nu valorifica unul din termenii opoziției în detrimentul celuilalt (era vorba, în acest caz, de diferența dintre simbol și alegorie), de a nu-l prezenta pe unul ca o degradare a celuilalt. Noi sîntem astăzi gata să afirmăm *heterologia* : modurile de semnificare sînt multiple și nu pot fi reduse unul la celălalt ; deosebirea dintre ele nu dă nici un drept de a formula judecăți de valoare : fiecare poate fi, cum spunea A. W. Schlegel, un exemplu în felul său.

N-am dat aici decît cîteva exemple prin care am încercat să conturez poziția actuală față de cea clasică și de cea romantică. În locul unei căi de mijloc, sau al unui amestec care le-ar împăca pe amîndouă, eu o văd mai degrabă ca o atitudine ce se opune în bloc amîndurora (chiar dacă opozițiile pot lua forme diferite). Nici clasică, nici romantică, ci : tipologică, plurifuncțională, heterologică, — așa îmi apare perspectiva care ne permite astăzi să citim trecutul ; sau, mai concret, cea care m-a condus să scriu paginile precedente. Istorie sau tratat ? Opoziția istorică dintre clasici și romantici ne-a preocupat tot atît ca și cea, sistematică, dintre semn și simbol ; și totuși nu este vorba doar de un aliaj. Știu că nu spun prea mult, dar, pentru a o face, ar trebui să încerc eu însumi elaborarea unei „teorii a simbolului“ — ceea ce ce nu era cazul să fac aici și nu se va putea realiza decît prin construirea unei *simbolici a limbajului*.

Scanned with OKEN Scanner

Apendice :

FREUD DESPRE ENUNȚARE

Structura profundă a enunțării. Efecte. Transferul ca enunțare, enunțarea ca transfer

Cercetările lui Freud consacrate simbolismului verbal nu se limitează la descrierea enunțului, așa cum s-a putut observa în capitolul 8. Cunoașterea analizei pe care o face el enunțării (prea diferită de subiectele abordate în această lucrare pentru a putea figura la locul indicat de cronologie) este la fel de necesară, pentru cine vrea să aibă o imagine completă a contribuției lui Freud în acest domeniu.

STRUCTURA PROFUNDĂ A ENUNȚĂRII

Primul punct asupra căruia insistă Freud : enunțarea prezentă a unui enunț nu poate fi înțeleasă dacă ne limităm numai la ea. Pentru a descrie în mod corect un proces de enunțare, nu-i suficient să notăm circumstanțele prezente ale actului vorbirii ; trebuie reconstituită istoria enunțării. Căci fiecare enunțare este rezultatul unei serii de transformări ale unei enunțări primare, fiecare enunțare are deci propria sa istorie transformațională. A te mulțumi numai cu enunțarea prezentă, imediat observabilă, înseamnă să consideri că partea vizibilă a aisbergului este întregul aisberg. Dacă nu se reconstituie istoria transformațională, există riscul unor grave neînțelegeri : două enunțări care observatorului îi par identice, nu sînt neapărat identice. Dealtfel, ca locutori și interlocutori, noi facem intuitiv munca de reconstituire. Trebuie făcută încercarea de a da acestei intuiții un caracter rațional.

Scanned with OKEN Scanner

Freud a dat mai multe exemple referitoare la un astfel de demers. Iată în primul rînd situațiile picante. Structura de bază este următoarea : A (bărbatul) se adresează lui B (femeia) căutînd să-și satisfacă dorința sexuală ; intervenția lui C (încurcă-lume) face imposibilă satisfacerea dorinței. Din această împrejurare, apare o a doua situație : frustrat în dorința lui, A îi adresează lui B cuvinte agresive ; face apel la C ca la un aliat. Nouă transformare provocată de absența femeii sau de respectarea unui cod social : A nu se mai adresează lui B ci lui C povestindu-i întîmplarea picantă ; B poate să fie absentă, dar din fostă alocutoare devine (implicit) obiect al enunțului ; lui C îi face plăcere gluma lui A. Sau, cum spune Freud : „Impulsul libidinal al primului, neputîndu-se satisface prin femeie, se transformă într-o tendință ostilă la adresa acesteia din urmă și face apel la un al treilea, care inițial fusese pentru el un încurcă-lume, ca la un aliat“ *(Vorba de spirit,* p. 113). Dacă ne mulțumim să observăm procesul de enunțare a unei picanterii, îi vom identifica pe A ca locutor și pe C ca alocutor. Vom omite astfel elementul cel mai important al procesului, alocutoarea inițială B [1]. Relatarea unei vorbe de spirit nu este un fapt izolat ci realizarea unui ciclu transformațional. Freud spune că, în cazul său, enunțarea „încearcă să desăvîrșească ciclul acestui proces necunoscut“ *(ibid.,* pp. 164—165).

---

[1] Această transformare, în aparență simplă, se descompune, dacă e supusă unei analize formale, în trei transformări elementare : a) trecerea de la optativ la indicativ : cererea plăcerii este înlocuită cu o plăcere reală ; b) o permutare intrapropoziţională : B și C erau subiecte, devin obiecte (ale plăcerii, ale agresiunii) și invers pentru A ; c) o permutare interpropoziţională : B era legat de predicatul plăcerii, acum este legat de cel al agresiunii ; situație inversă pentru C. Sau, într-o notare prescurtată :

(B îi dă lui A) opt A+C agresează pe A→
A agresează pe B+A dă lui C

unde parantezele înseamnă că o propoziţiune e modală (aici la optativ) : + indică succesiunea în timp ;→ , se transformă în.

Al doilea exemplu : comicul naiv. În vreme ce în cazul picanteriei trebuia căutat un alocutor anterior, dincolo de alocutorul prezent, aici alocutorul prezent este cel care trebuie să joace succesiv cele două roluri. Pentru a-l percepe pe naiv ca atare, noi alocutorul, trebuie în primul rînd să ne plasăm în punctul de vedere al locutorului, și să revenim apoi la al nostru. „Noi ținem într-adevăr cont de starea psihică a persoanei producătoare, ne punem în locul ei și căutăm să-i înțelegem starea psihică în comparație cu a noastră" (*ibid.*, p. 216). „Considerăm acum această vorbă din două puncte de vedere : prima oară din cel al copilului, a doua oară din punctul nostru de vedere" (*ibid.*, p. 217). Dacă nu există o deosebire între cele două, efectul comic al discursului nu se poate produce. „În timp ce efectul vorbei de spirit este subordonat condiției ca cele două subiecte să aibă, cu aproximație, aceleași inhibiții sau aceleași rezistențe interne, vedem că condiția naivului rezidă în faptul că unul din subiecți posedă o inhibiție de care celălalt este lipsit" (*ibid.*, p. 215). Cînd se vorbește de „condiții" se înțelege implicit că *rolurile* locutorului și alocutorului sînt înscrise în enunț, și că nu trebuie confundate cu locutorul și alocutorul prezenți, care-și pot juca rolurile bine sau prost (Freud însuși vorbește de necesitatea de „a juca rolul unui al treilea", *ibid.*, p. 166). Identitatea interlocutorilor cu ei înșiși este deci de două ori pusă în discuție : a) prin interlocutorii prezenți, apar interlocutori absenți (ciclul transformațional) ; b) prin interlocutorii prezenți, apar rolurile interlocutorilor înscrise în enunț.

Al treilea exemplu : nu este totdeauna suficient să ghicești transformările care au precedat o enunțare prezentă, e nevoie, de asemenea, să vezi dacă nu trebuie să urmeze imediat o nouă schimbare ; enunțarea prezentă nu va putea fi înțeleasă decît plecînd de la enunțarea următoare. Acesta este cazul vorbei de spirit în general : cel care o povestește îi procură o plăcere auditorului

știind că și el va putea, într-un al doilea timp, să se bucure de aceeași plăcere. „Dacă reușesc, spunînd vorba mea de spirit, să provoc rîsul altuia, eu mă servesc în realitate de acest terț pentru a stîrni propriu-mi rîs“ (*ibid.*, p. 179). Prin intermediul interlocutorului, locutorul se poate bucura de o plăcere ce înainte-i era interzisă ; a nu ține seamă de această „consecință“ a actului verbal, ar însemna să te pui în imposibilitatea de a-l înțelege și de a-l descrie corect.[1]

Ce știm despre prototipul oricărei enunțări — de enunțarea originară ? Fără să ne dea un răspuns direct în această privință, Freud sugerează calea de urmat comentînd deosebirea dintre comic și vorba de spirit : „În comic intervin în general două personaje : în afară de eul meu, subiectul la care descopăr trăsătura comică ; dacă descopăr comicul și în obiecte, înseamnă că în virtutea unui demers destul de obișnuit al reprezentării noastre, personific obiectul respectiv. Aceste două personaje, eul și persoana-obiect, sînt suficiente pentru procesul comic ; intervenția unei a treia persoane este posibilă, dar nu indispensabilă. Vorba de spirit, considerată ca joc cu propriile-ți cuvinte, cu propriile-ți gînduri, se lipsește mai întîi de persoana-obiect, dar, chiar din stadiul preliminar, cînd a reușit să pună jocul și nonsensul la adăpost de obiecțiile rațiunii, ea are nevoie de un terț căruia să-i poată împărtăși reușita sa. În cazul vorbei de spirit, această a doua persoană nu corespunde persoanei-obiect, ci terței persoane, acolitului comicului“ (*ibid.*, pp. 164—165).

---

[1] Și Lacan a insistat asupra necesității de a depăși planul enunțului, în descrierea unei situații verbale. Astfel, tăcerea interlocutorului nu echivalează cu absența sa ; răspunsul rămîne de descoperit și de înregistrat, chiar dacă nu e auzit. „Nu există vorbă fără răspuns, chiar dacă nu întîlnește decît tăcerea, cu condiția ca ea să aibă un auditor“ (p. 247), sau : „Simpla prezență a psihanalistului introduce, înaintea oricărei intervenții, dimensiunea dialogului“ (p. 216).

Vorba de spirit și comicul se opun deci pe două planuri : a) prima implică trei persoane (trei roluri), cel de-al doilea numai două (cf. de asemenea și p. 113 : „Spiritul tendențios necesită în general intervenția a trei personaje : cel care face gluma, cel care întreține verva ostilă sau sexuală, în sfîrșit, cel la care se realizează intenția glumei, care este de a produce plăcere“) ; b) prima implică vorba, al doilea se poate lipsi de ea (comic al obiectelor).

Sprijinindu-ne pe această convergență, putem încerca să formulăm o ipoteză generală privind structura oricărei situații *verbale* : această situație este fundamental *triunghiulară*. Exercitarea limbajului necesită existența a trei persoane, și nu numai a două. Atîta vreme cît nu există decît *eu* și *tu,* discursul nu-i indispensabil. Apariția terțului face ca discursul să fie necesar și, prin acest fapt, terțul devine un fel de emblemă a discursului. Atunci se produce o transformare complexă : *tu* devine *el,* terța persoană devine *tu.*

Cum pot fi caracterizate aceste trei persoane ? În primul rînd, este cel *care* vorbește (Lacan va spune despre el că „primește de la receptor propriul său mesaj într-o formă inversată“, p. 41). E de asemenea cel *despre* care se vorbește ; deoarece, chiar dacă discursul se referă la obiecte neînsuflețite, acestea reprezintă o persoană. Știm acum că în picanterii, femeia este obiectul implicit al discursului. Dar știm de asemenea că pentru a deveni acest obiect implicit, a trebuit ca mai înainte ea să fi fost alocutoare — alocutoarea unei alte enunțări care, la rîndul ei, avusese ca obiect un fost alocutor, și așa mai departe la nesfîrșit : discursul trimite întotdeauna la discursul precedent, la un alocutor originar și imposibil. Enunțarea „originară“ este un mit, orice enunțare presupune o enunțare anterioară.

În sfîrșit este cel *căruia* i se vorbește — în prezent, căruia îi face plăcere să i se vorbească și care, în același timp, după Freud, este un reprezentant al legii : „Se pare că în materie de glumă acolitul are calitatea de a decide

dacă elaborarea spiritului și-a atins scopul, ca și cum eul n-ar fi sigur de propria-i judecată“ (p. 166). El e cel care judecă gluma, care o acceptă sau o refuză, care-i cunoaște regulile.

Cuvîntul de ordine al oricărei cercetări asupra enunțării ar trebui să fie : „Căutați terțul !“

EFECTE

Într-una din scrisorile sale, d-na de Rosemonde îi scria d-nei de Tourvel : „Cînd această nefericită iubire, înrobindu-vă prea tare, vă va sili să vorbiți despre ea, ar fi mai bine să vorbiți cu mine decît cu *el*“ (*Legăturile periculoase*, I. 103). Un enunț va avea deci efecte diferite, după cum destinatarul (alocutorul) este o persoană sau alta. Această afirmație a lui Laclos o regăsim la Freud. Astfel, caracterul spiritual al unui enunț depinde în întregime de starea de spirit a alocutorului : „În fața unei săli cu oameni devotați adversarului meu, invectivele cele mai spirituale pe care i le-aș putea adresa n-ar avea efectul unor vorbe de spirit, ci al unor invective pur și simplu, și ar stîrni nu rîsul, ci indignarea auditorului“ (p. 166). La fel și medicul, ascultînd vorbele celui pe care-l analizează, poate să le transforme conținutul dacă își lasă spiritul critic să opereze o selecție în ceea ce aude.

Poziția locutorului, ca și ceea a alocutorului, poate modifica valoarea enunțului. Și în această privință, Laclos ne-ar fi putut oferi exemple. Valmont îi scrie d-nei de Tourvel „din patul și aproape din brațele unei femei ușoare“ o scrisoare „întreruptă anume pentru o infidelitate completă“. Cunoașterea acestor împrejurări dă o cu totul altă semnificație unor fraze ca „Niciodată nu am încercat atîta plăcere în timp ce vă scriu“, „și încă de pe acum prevăd că nu voi termina această scrisoare fără să fiu obligat s-o întrerupt“ (I. 47—48). Freud dă ca exemplu un discurs naiv ce încetează să fie spiritual dacă cel care vorbește nu este sincer sau inocent. „Iată ceva ce ar fi putut să fie povestit într-adevăr ca o vorbă de spirit, dar

atunci nu ne-ar fi provocat decît un surîs pe jumătate silit. Dimpotrivă, ca exemplu de naivitate, această glumă ni se pare excelentă, și ne face să rîdem cu hohote" (*ibid.*, pp. 212—213). Sau : „Caracterul naivului este exclusiv determinat de concepția persoanei receptoare..." (*ibid.*, p. 215 : jocul aici este dublu).

Se impun două remarci. În primul rînd, contrar exemplelor analizate în secțiunea precedentă, avem a face de data aceasta nu cu *roluri* ci cu *actori,* cu persoanele reale care enunță sau percep discursul. Nu mai este vorba de un rol înscris în enunț, ci de comportamentul (în sensul larg) real și prezent al locutorilor. În al doilea rînd, schimbarea ce rezultă de aici nu afectează, la drept vorbind, sensul enunțului, ci efectul produs de acest enunț asupra alocutorului. În cele două exemple citate, comportamentul posterior este cel ce se află modificat : alocutorul rîde sau nu rîde. Se va face deci, cu multă grijă, o distincție între *efect* și *sens.*

În general, între locutor și alocutor se observă multiple analogii. În legătură cu vorba de spirit, Freud remarcă : „Trebuie ca [terțul], prin forța obișnuinței, să fie capabil de a restabili în el însuși chiar inhibițiile pe care vorba de spirit le-a învins în primul" (*ibid.*, p. 173 ; dar s-a văzut că acesta nu e singurul caz posibil : discursul naiv implică, dimpotrivă, o deosebire între cei doi interlocutori). În situația cînd se face o cură, analistul va avea de îndeplinit o muncă asemănătoare cu a celui analizat. „La fel cum pacientul trebuie să povestească tot ce-i trece prin minte, eliminînd orice obiecție logică și afectivă care l-ar îndemna să aleagă, medicul trebuie să fie în măsură să interpreteze tot ce aude pentru a descoperi din cele spuse tot ce inconștientul ascunde, și aceasta fără a substitui alegerii, la care pacientul a renunțat, propria sa cenzură" (*Tehnica psihanalitică,* p. 66). Emiterea unui enunț, la fel ca și receptarea sa, comportă o (constă într-o) alegere.

Scanned with OKEN Scanner

TRANSFERUL CA ENUNȚARE, ENUNȚAREA CA TRANSFER

O anumită situație discursivă s-a bucurat de mai multă atenție decît altele din partea psihanaliștilor : este vorba chiar de cura analitică. În interiorul acestei situații, s-a dovedit deosebit de important un fenomen pe care Freud l-a numit *transfer* (deși acest cuvînt se referă uneori la situații exterioare curei). Transferul desemnează, în linii mari, introducerea analistului în discursul analizatului. Situația aceasta va fi deosebit de interesantă pentru noi : înseamnă o introducere a enunțării în enunț, o sciziune a lui *tu* (alocutor 1) în *el* (obiect al enunțului) și în *tu* (alocutor 2).

Să vedem mai îndeaproape elementele constitutive ale acestei situații verbale. Iată cum o definește Freud în *Cinci psihanalize* : „Transferurile (...) sînt reimprimări, copii ale moțiunilor și ale fantasmelor ce trebuie trezite și făcute conștiente pe măsură ce analiza progresează ; caracteristic pentru specia lor este substituirea persoanei medicului unei persoane cunoscută anterior“ (citat în traducerea lui Laplanche și Pontalis, *Vocabularul psihanalizei* [de acum înainte *L & P*] p. 492). Trebuie deci să se țină seama de trei elemente : A. „Moțiunile și fantasmele“ care nu sînt nici „trezite“ nici „conștiente“. B. Persoana medicului, adică a alocutorului, deci un element al enunțării. C. Enunțul bolnavului în care se introduce acest element al enunțării. Transferul constă deci în faptul că B îl repetă (și îl reprezintă) pe A în C.

Să reluăm acum fiecare din aceste elemente în parte după caracteristicile pe care li le atribuie Freud. Elementul A se referă la „dorințe inconștiente“ sau la „prototipuri infantile“ (p. 492). „Relația subiectului cu figurile părintești este cea care-i trăită în transfer“ (*ibid.*, p. 494). „În transfer se actualizează ceea ce este esențial în conflictul infantil“ (*ibid.*, p. 496 ; cf. Freud, *Eseuri de psihanaliză*, p. 19 ; reproducerea în transfer „are totdeauna drept conținut un fragment din viața sexuală in-

fantilă, deci a complexului lui Oedip și al ramificațiilor lui").

Elementul B (uneori *transfer* nu desemnează decît acest element) se referă la persoana medicului ; dacă în enunț se introduc și alte elemente ale situației prezente, pentru alocutor ele încă nu sînt nimic altceva decît metonimii : „Tot ce privește situația prezentă corespunde unui transfer asupra persoanei medicului" (*Tehnica*, p. 98). Această introducere a unui element al enunțării în enunț este un fenomen cu două fețe, ca să nu spunem contradictoriu : ea este, în același timp, repetarea a ceva vechi, și integrarea momentului prezent. „Freud constată că mecanismul transferului asupra persoanei medicului este declanșat chiar în momentul cînd conținuturi refulate, deosebit de importante, ar risca să fie dezvăluite. În acest sens, transferul... *semnalează* apropierea conflictului inconștient" (*L & P*, p. 495 ; sublinierea mea). Vorbind despre „repetiție", trebuie precizat (cum fac *L & P*) că „manifestările transferențiale nu sînt repetări aidoma, ci echivalente simbolice a ceea ce este transferat" (p. 497). Nu se poate să nu notăm, de asemenea, că prezentul este cel care semnalează trecutul, unicul e cel care reprezintă eternul. — Să numim acest tip de discurs *interpersonal*, din cauza prezenței active a celor doi interlocutori. Chiar Freud parcă ar avea tendința de a vorbi aici de un discurs-acțiune : el pune un semn de egalitate între „repetiție" și „transformarea în act".

Față de acest discurs interpersonal se situează cel de-al treilea element, C, altfel spus enunțul „obișnuit", care nu ar conține elemente ale enunțării (în realitate, elementele enunțării pătrund în orice discurs ; așadar, nu poate fi vorba decît de grade diferite ; dar diferența aceasta nu este neglijabilă). În vreme ce Freud folosea înainte termenul de repetiție, acum el vorbește de rememorare, de amintire ; avem deci de-a face cu un discurs *impersonal*. De o parte vorbirea-povestire, de cealaltă parte vorbirea-acțiune. („Acest fragment de viață afectivă pe care nu-l mai poate *rechema* în amintirea sa, bolnavul îl *retrăiește* și în relațiile sale cu medicul" :

Cinci lecții de psihanaliză, p. 61 ; sublinierile mele). Freud insistă adesea asupra acestei opoziții, reducînd-o de fapt la opoziția dintre a spune și a acționa. Astfel, în legătură cu elementul B : „Aici pacientul ce nu-și amintește nimic din ceea ce a uitat și refulat și nu face decît să *traducă aceasta în acte*. Faptul uitat nu va apărea sub formă de amintire ci sub formă de acțiune“ (*Tehnica*, p. 108). „Cu cît rezistența va fi mai mare, cu atît transformarea în act (repetiția) se substituie amintirii“ (*ibid.*, p. 109). Pacientul „ca să spun așa transformă în act, în fața noastră, în loc să ne informeze“ (*Rezumat de psihanaliză*, p. 44). Vorbirea informativă se opune neîncetat vorbirii active.

Discursul interpersonal și discursul impersonal formează deci o opoziție ce ar putea oferi baza unei tipologii a enunțurilor (evident, se poate face o legătură cu opoziția lui Benveniste între discurs și istorie). Să încercăm, pornind de la exemplele înșirate de Freud, să deslușim proprietățile fiecărui termen. „Analizatul nu spune că-și amintește să fi fost insolent și nesupus față de autoritatea părintească, dar se comportă astfel față de analist. Nu-și amintește să se fi simțit, în cursul investigațiilor sale infantile de ordin sexual, desperat și descumpănit, lipsit de sprijin, dar prezintă numeroase idei și vise confuze, se plînge că nimic nu-i reușește și învinuiește destinul că nimic din ce încearcă să facă nu poate duce la bun sfîrșit. Nu-și mai amintește că a încercat un puternic sentiment de rușine din pricina anumitor activități sexuale și că s-a temut că ele vor fi descoperite, dar arată că îi este rușine de actualul tratament la care s-a supus și ține neapărat să rămînă secret“ (*Tehnica*, p. 108—109).

Aici sînt caracterizate două tipuri de comportament verbal : unul (care n-a avut loc) ar fi relatarea experiențelor infantile ; celălalt, efectiv realizat, se compune din cuvintele adresate analistului. Să remarcăm că :

a) în ambele cazuri, este vorba de un comportament verbal, de enunțuri ;

b) primul tip de discurs este centrat asupra trecutului, cel de al doilea, asupra prezentului ;

c) în consecință, primul tip de discurs nu conține referințe la situația de enunțare. *Eu*, care poate apărea aici, nu este *eu* care vorbește (deși este vorba de „aceeași" persoană, adică de același nume propriu) ; este un *eu* cu valoare indicială slăbită. În schimb, al doilea tip de discurs se referă la protagoniștii enunțării, la cel care ascultă și la cel care vorbește ;

d) primul tip de discurs corespunde totdeauna aceleiași acțiuni : a-ți aminti, a povesti ; în vreme ce al doilea poate avea funcții diferite : insolența, nesupunerea, descumpănirea, depresiunea, amărăciunea, rușinea, teama. Această listă pare că se poate prelungi la infinit : Freud însuși reduce cele două trăsături la absența sau prezența acțiunii.

Iată un alt exemplu de discurs interpersonal : „Mărturisirea unei dorințe interzise devine deosebit de penibilă atunci cînd ea trebuie făcută chiar persoanei care este obiectul ei" (*ibid.*, p. 56).

Toate deosebirile ar putea fi rezumate astfel : discursul impersonal caută să separe net enunțul de enunțare ; discursul interpersonal tinde să le confunde.

Această diferență pare capitală și nu vom fi de acord cu *L & P* care formulează anumite rezerve față de ea : „Nu vedem de ce analistul ar fi mai puțin implicat atunci cînd subiectul *îi* povestește cutare eveniment din trecutul său, cînd *îi* relatează cutare vis, decît atunci cînd el îl face răspunzător pe analist într-o anumită situație. — La fel ca și „acțiunea", spunerea pacientului este un mod de relație care poate avea ca scop, de exemplu, să fie pe placul analistului, să-l țină la distanță etc. ; la fel ca și spunerea, acțiunea este un mod de vehiculare a comunicării" (p. 498). S-a văzut într-adevăr că amîndouă sînt discursuri (se va evita formula „vehicul de comunicare") și că amîndouă sînt acțiuni ; dar opoziția structurală (internă) a lui Freud nu va putea fi respinsă în numele unui criteriu funcțional (extern, finalist : „a avea ca scop").

Scanned with OKEN Scanner

Sarcina analistului este să facă cunoscut fenomenul transferului ca atare (de „a-l ghici de fiecare dată“ și de „a-i traduce bolnavului sensul“, *Cinci psihanalize*, p. 88); să-l oblige pe analizant să devină conștient de caracterul său *secundar*. Sarcină extrem de anevoioasă căci aici trebuie înfruntată foarte puternica iluzie a *autenticului* și a *originarului*. Așa cum remarcă Freud, pentru această sarcină : „viața reală nu comportă ceva analog“ *(Tehnica*, p. 124).

Traiectul curei psihanalitice se reduce atunci la următoarea schemă : discurs impersonal [1] → discurs interpersonal → discurs impersonal [2]; prin care nu face decît să reproducă schema de bază a oricărei povestiri (sau poate îi furnizează prototipul), care este : echilibru [1] → dezechilibru → echilibru [2]. Apariția transferului (a discursului interpersonal) corespunde ruperii echilibrului ; apariția, în enunț, a ceea ce provoacă transferul, corespunde restabilirii unui nou echilibru. Cura psihanalitică ar fi deci, într-o anumită măsură, o introducere, apoi o evacuare a ceea ce Benveniste numește „subiectivitatea în limbaj“ (discursul care tinde să confunde enunțul și enunțarea), a ceea ce este, în limbaj, individual și particular. Cf. Lacan : „Nu există progres pentru subiect decît cînd ajunge la integrarea poziției sale în universal“ (p. 226). Discursul impersonal este norma și sănătatea psihică. Din fericire, totdeauna rămîne de enunțat un act de enunțare (tocmai cel al enunțului impersonal) și „progresul“ nu va fi niciodată total. Spunerea nu va reuși niciodată să înlăture cu desăvîrșire acțiunea, chiar dacă a spune înseamnă a acționa.

Să revenim la transfer. Ceea ce, după Freud, constituia originalitatea lui, și anume faptul că situația prezentă este calchiată pe o situație trecută („Nu este decît un ansamblu de replici și de clișee ale anumitor situații trecute precum și ale unor reacții infantile“, *Tehnica*, p. 126 ; „Sentimentele lui [ale bolnavului], în loc să fie produse de situația actuală și să se aplice persoanei medicului, nu fac decît să reproducă o situație în care el se găsise și mai înainte“, *Introducere în psihanaliză*, p. 42), riscă

foarte mult să se găsească într-o situație verbală și să nu mai poată, chiar din acest motiv, servi ca semn distinctiv. Freud a înțeles bine pericolul cînd a vorbit de „iubirea de transfer" : „Tocmai acest fapt este propriu oricărei iubiri : nu există nici una care să nu-și aibă prototipul în copilărie" (*Tehnica*, p. 126—127). Astfel, contrar celor afirmate uneori, (transferul „se îndepărtează... de ceea ce ar fi normal rațional", *ibid.*, p. 52), în cele din urmă Freud vede aici însuși tipul situației verbale : „«transferul» se stabilește spontan în toate relațiile umane, precum și în raporturile dintre medic și bolnav" (*Cinci lecții...*, p. 62) ; sau : „Transferul... domină toate relațiile unei anumite persoane cu anturajul uman" (*Viața mea și psihanaliza*, p. 53). Situația de transfer este poate într-adevăr o „nouă ediție" („simplă retipărire" sau „operă revăzută și corectată") ; dar nu vom dispune niciodată de ediția originală.

LUCRĂRI CITATE
toate publicate la Paris

S. Freud : *Abrégé de psychanalyse*, PUF, 1950 ; *Cinq Leçons sur la psychanalyse*, Payot, 1966 ; *Cinq psychanalyses*, PUF, 1966 : *Essais de psychanalyse*, Payot, 1951 ; *Introduction à la psychanalyse*, Payot, 1968 ; *Le Mot d'esprit et ses Rapports avec l'inconscient*, Gallimard, 1953 ; *Ma vie et la psychanalyse*, Gallimard, 1968 ; *La Technique psychanalityque*, PUF, 1967.

J. Lacan : *Écrits*, Seuil, 1966.

J. Laplanche et L.-B. Pontalis : *Vocabulaire de la psychanalyse*, PUF, 1968.

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINS

Prefață 5
EXPLICAREA TITLULUI 21

1. NAȘTEREA SEMIOTICII OCCIDENTALE 26
Tradițiile specifice, Semantica, Logica, Retorica, Hermeneutica, *Sinteza augustiniană*, Definiția și descrierea semnului, Clasificarea semnelor, *Cîteva concluzii.*

2. SPLENDOAREA ȘI MIZERIA RETORICII . . . 81

3. SFÎRȘITUL RETORICII 110
Teoria semantică generală, Tropii și clasificarea lor, Figura, teorie și clasificare, Reflecții finale

4. NENOROCIRILE IMITAȚIEI 173

5. IMITAȚIE ȘI MOTIVAȚIE 194

6. CRIZA ROMANTICĂ 215
Nașterea, Alegerea pretendentului. Sfîrșitul imitației, Doctrina, *Romantism*, Simfilosofie, Producție, Intranzitivitate, Coerență, Sintezism, Indicîbilul, Athenaeum *Simbol și alegorie*, Goethe, Schelling, Alții, Creuzer și Solger.

7. LIMBAJUL ȘI DUBLURILE SALE 310
Limbajul originar, Limbajul sălbatic.

8. RETORICA LUI FREUD 339
Spiritul cuvintelor-spiritul gîndirii, Condensare, supradeterminare, aluzie, reprezentare indirectă, Unificare, deplasare, Calambur, întrebuințare multiplă, dublu sens, Economisirea și nonsensul, Retorica și simbolica lui Freud.

Scanned with OKEN Scanner

9. SIMBOLICA LA SAUSSURE 384

10. POETICA LUI JAKOBSON 402

DESCHIDERI 418

Apendice : FREUD DESPRE ENUNȚARE 426
Indicele numelor de autori 439

Scanned with OKEN Scanner

Lector : LAURA IRODOIU ASLAN
Tehnoredactor : N. ȘERBĂNESCU

Bun de tipar 22.I.1983.
Coli tipar 28.

Tiparul executat sub comanda
nr. 1235 la
Întreprinderea poligrafică
„13 Decembrie 1918“,
str. Grigore Alexandrescu nr. 89-97
București,
Republica Socialistă România

Scanned with OKEN Scanner

Obiectul acestei cărţi este constituit de *simbol*: considerat ca lucru, nu ca termen. Nu va cuprinde, aşadar, o istorie a termenului simbol, ci unele studii consacrate celor ce au reflectat asupra anumitor fapte cărora, în zilele noastre, li se spun, de cele mai multe ori, „simbolice" (...). Cartea de faţă este alcătuită din studiul diferitelor moduri de a înţelege şi a defini faptele „simbolice".

TZVETAN TODOROV

Ca cercetător la C.N.R.S., Tzvetan Todorov a cules şi a tradus textele Formaliştilor ruşi publicate sub titlul: *Théorie de la littérature*. Ca autor, a publicat printre altele: *Poétique de la prose, Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Poétique, Les genres du discours, Symbolisme et interprétation.*

Lei 19,50

Scanned with OKEN Scanner